

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU  
WYDZIAŁ GRAFIKI I KOMUNIKACJI WIZUALNEJ

DYSERTACJA DOKTORSKA  
*TEREN PRYWATNY*

Maryna Mazur

Promotor: prof. Piotr Szurek

Promotor pomocniczy: dr Jarosław Janas

Poznań 2018

TEREN PRYWATNY

## Teren prywatny

I wstęp

II pojęcie przestrzeni

III przestrzeń publiczna

IV przestrzeń *pomiędzy*

V przestrzeń prywatna (teren prywatny)

## I

Przestrzeń publiczna, do której z założenia wszyscy użytkownicy mają dostęp – jest otwarta i uchwytna. Eksplorowanie, doświadczanie tej przestrzeni jest stosunkowo łatwe, a teorii i badań na jej temat bez liku. Teren prywatny – podobnie jak wszystko, co *prywatne* – wymyka się badaczom i nie podlega jednoznacznej diagnozie. Za każdym razem zrelatywizowany i zindywidualizowany, jest niejako naznaczony przez osoby, do których należy i które o nim decydują. Dla przygodnego obserwatora cudzy „teren prywatny” jako przedmiot poznania w zasadzie nie istnieje, jest pogrążony w ciemności, zasłonięty.

Można oczywiście poddać analizie prawnej i antropologicznej pojęcie terenu prywatnego czy prywatnej przestrzeni, będzie to jednak analiza wykorzystująca język nauk społecznych. Aby zbadać nie tyle funkcjonujące społecznie znaczenia, co miejsca same w sobie, należałoby wkroczyć do konkretnych prywatnych przestrzeni, a to z kolei zaburzyłoby ich osobisty charakter. Mówiąc krótko, wszelka próba zbadania terenu prywatnego jest skazana na fiasko, ponieważ wiąże się ze zniszczeniem przedmiotu badań. Każdy teren prywatny należy do *kogoś*, jest *czyimś* prywatnym terenem, i tylko mieszkaniec może w ów teren ingerować, używać go i opisywać, nie naruszając przy tym *prywatnego* charakteru miejsca.

Być może jednym z nielicznych sposobów na skuteczne zbadanie terenów prywatnych jest metoda znana z teologii negatywnej. Badając teren publiczny i kategorie z nim związane, a w szczególności poddając je krytyce, w pewnym stopniu – mimochodem – rozjaśniamy pole badawcze przestrzeni prywatnej. Między innymi dlatego analiza przestrzeni publicznej jest konieczna, jeśli chcemy przyjrzeć się przestrzeni prywatnej.

Moja perspektywa badawcza opiera się przede wszystkim na doświadczeniach artystycznych, a te z kolei wypływają z refleksji nad codziennością i dyskretną fascynacją człowiekiem poprzez obserwację otoczenia, które stworzył i w którym żyje. Można być benjaminowskim flaneurem albo dryfować po mieście niczym sytuacionista, ale bez względu na formułę poznawanie ludzkiego środowiska należy do naszej codziennej praktyki. Często okazuje się jednak, że najbardziej oczywista droga zmysłowego poznania – poznanie wzrokowe – jest najmniej skuteczna: „Oko jest narządem dystansu i oddzielenia, podczas gdy dotyk jest zmysłem bliskości, intymności i czułości. Oko bada, kontroluje i śledzi, natomiast dotyk zbliża i pieści”<sup>1</sup>. W przypadku próby zbadania przestrzeni prywatnej kluczową rolę odgrywają często zmysły inne niż wzrok, zwłaszcza że wiele spośród tego, co na charakter prywatnych przestrzeni się składa, jest niedostępne dla oka i z konieczności staje się przedmiotem odbioru innych zmysłów.

Prywatności nie da się pokazać. Jest sama w sobie niewidzialna. Musi być ukryta, zaciemniona – oto paradoks jej istnienia. Przy pomocy spojrzenia można jedynie określić granice

---

<sup>1</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 57.

terenu prywatnego, ale dogłębne jego poznanie będzie niemożliwe, charakter tego miejsca jest bowiem zbyt ulotny i delikatny. Specyfiką terenu prywatnego jest jego niedostępność dla oczu „z zewnątrz”. Aby doświadczyć czyjejś prywatnej przestrzeni, trzeba uruchomić wszystkie zmysły jednocześnie. Można wtedy dotknąć przedmiotów, które się w niej znajdują, poczuć zapach miejsca, posmakować herbaty, porozmawiać... Musi być przy tym jednak spełniony podstawowy warunek: trzeba mieć zaproszenie, bo w przeciwnym razie nie tylko naruszyć można strefę czyjejś prywatności, ale i złamać prawo.

Zgodnie z art. 193 kodeksu karnego (rozdział XXIII, „Przestępstwa przeciwko wolności”): „Kto wdzierając się do cudzego domu, mieszkania, lokalu, pomieszczenia albo ogrodzonego terenu albo wbrew żądaniu osoby uprawnionej miejsca takiego nie opuszcza, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku”. W języku prawa teren prywatny jest więc strefą do pewnego stopnia nienaruszalną, o której decydować mogą – oczywiście również w ramach określonych obowiązującym prawem – tylko jej dysponenty. Prawo, ze swoimi suchymi definicjami, nie dostarcza jednak żadnych narzędzi, które pozwoliłyby teren prywatny lepiej zrozumieć. Określa jedynie zewnętrzne granice tego, co – aby mogło zostać naprawdę poznane i doświadczone – musi zostać sprowadzone do indywidualnej perspektywy.

W jaki sposób, wobec wszystkich wspomnianych trudności, można zbadać ten ukryty obszar, poznać go, poddać obserwacji, skoro teren prywatny, o ile nie należy do nas samych, pozostaje niedostępny? Czekać na zaproszenie? W rzeczywistości, czy może w świecie wirtualnym? I w końcu: czy strefa prywatna (rzeczywista lub wirtualna), do której zostaliśmy dopuszczeni, zachowuje swój prywatny charakter, czy staje się już miejscem na pokaz? Zanim odpowiem na postawione pytania i zaproszę do wnętrza terenu prywatnego, rozejrzę się po okolicy.

## II

Pojęcia takie jak teren prywatny czy teren publiczny należą na ogół do kategorii przestrzennych miasta. Przestrzeń miasta jest wytworem kultury, która ma ogromny wpływ na postrzeganie przestrzeni przez tych, którzy w kręgu danej kultury się znajdują. Uwarunkowania te już w latach sześćdziesiątych wykazał w swoich badaniach amerykański etnolog Edward T. Hall, twórca proksemiki, nauki badającej wzajemne relacje przestrzenne między ludźmi oraz relacje między ludźmi a otoczeniem. Hall dowiódł, że nie tylko człowiek kształtuje otoczenie, ale i przestrzeń oddziałuje na człowieka, który w niej przebywa. Amerykański badacz zwraca uwagę, że w różnych przestrzeniach realizować się mogą różne osobowości danego człowieka. Ktoś może być rodzicem w domu, a kierownikiem w pracy (np. biurowcu). Odseparowanie tych miejsc oraz ich określony charakter ułatwia odnalezienie się w obu rolach i sytuacjach. Można powiedzieć, że przestrzeń, w której się znajdujemy, jest swoistą sceną, na której odgrywamy swoje role, choć porównanie to może się wydać banalne.

Hall opisał trzy przestrzenie proksemiczne. *Przestrzeń trwała* to taka, w której człowiek określił granice swojego terytorium za pomocą znaków wizualnych. Jest to odpowiednik przestrzeni publicznej. *Przestrzeń nieformalna* obejmuje dystanse, jakie ludzie wobec siebie utrzymują, a których na ogół sobie nie uświadamiają. Hall wyróżnił trzy dystanse: *osobniczy* (faza bliższa: 45–75 cm; faza dalsza: 75–120 cm) – na wyciągnięcie ręki; *społeczny* (do 3,6 m) – twarz objęta jednym spojrzeniem (w takiej odległości od siebie można na przykład wspólnie pracować, bez konieczności kontaktowania się ze sobą nawzajem); *publiczny*: zachodzą tu istotne zmiany sensoryczne, pojawia się formalny styl w języku, podniesiony ton głosu. Przy dystansie publicznym możliwa jest już ucieczka. Wpływ na poszczególne dystanse mają czynniki środowiskowe i osobowościowe, ale także okoliczności – na przykład hałas czy skąpe światło skłaniają ludzi do gromadzenia się. W USA dystans intymny (do 45 cm) jest niechętnie naruszany w miejscach publicznych, ale już na Bliskim Wschodzie wzajemne dotykanie się ludzi jest normą i niczym gorszącym.

Pomiędzy przestrzenią trwałą a nieformalną znajduje się przestrzeń *na pół trwała*. Są to miejsca zamieszkania. Od XVIII wieku wnętrza (*room*) zaczynają przyjmować funkcje (*living room, bedroom, dining room*). W domu Amerykanina każde z pomieszczeń ma swoją niezmienną funkcję, a ich układ odzwierciedla pewien dobowy rytm. W zależności od celu czy zadania można przechodzić z pokoju do pokoju. Meble takie jak krzesła czy fotele są lekkie i można je przestawiać. W Japonii wszystkie czynności koncentrują się pośrodku jednej przestrzeni i pozostają cały czas w tym samym miejscu, ściany natomiast są ruchome i dostosowywane do potrzeb.

Tradycyjna architektura japońska stoi w opozycji do architektury Zachodu. Zamiast odgradzać się od otoczenia i wycinać z krajobrazu, tworzy spójną całość w jednej linii z horyzontem. Źródłem japońskich norm jest szacunek dla natury i dążenie do życia w harmonii

z otoczeniem i z drugim człowiekiem. Drewniane parawany i przesuwane ściany pozwalają na swobodną łączność wnętrza z tym, co na zewnątrz, relatywizując jednocześnie definicje tych pojęć. Ściany domu otwierają się na werandę i dalej na ogród. Prywatność spełnia się w kontakcie z naturą, w miejscu kontemplacji na styku wnętrza i zewnątrz. Krystyna Wilkoszewska zwraca uwagę, że Japończycy traktują swoje domy jako schronienie tymczasowe, co wynika z przekonań o nietrwałości i nicości świata materialnego, ugruntowanych przez filozofię i religię.

Gdy starożytny Grek, postrzegając zmienność przyrodniczego świata, szukał pewności i bezpieczeństwa w świecie idealnym, wyznaczając tym samym na wieki koleiny kulturowego rozwoju Europy, Japończyk – w zetknięciu z potężnymi żywiołami, na skrawkach ziemi wydartej górom i oceanom budował swój światopogląd, opierając się na pojęciach kruchości, marności i przemijania, którym systemy filozoficzne i religijne nadawały metafizyczny charakter i moc.<sup>2</sup>

Istnieją jednak istotne podobieństwa w organizowaniu i postrzeganiu przestrzeni, które przekraczają granice kultur, o czym mówi Yi-Fu Tuan (ur. 1930), amerykański geograf chińskiego pochodzenia, autor koncepcji miejsca i przestrzeni opartej na założeniu, że „człowiek jest miarą wszystkich rzeczy”<sup>3</sup>. Podobieństwa te wynikają z budowy i właściwości ludzkiego ciała, sposobu, w jaki się porusza, czy przyciągania grawitacyjnego, któremu podlega. Do wyprostowanej postawy człowieka odnoszą się takie pojęcia jak: wysoko, nisko, z przodu, z tyłu, prawo, lewo itp. Człowiek jest zatem punktem odniesienia dla otaczającej go przestrzeni, jest jej miarą w sensie dosłownym. Zarówno kierunki, jak i odległości można wymierzyć przy pomocy długości odcinków, z jakich składa się ciało, stąd np. miara określana mianem łokcia.

Kolejny istotny fakt to postrzeganie własnego ciała i ciał innych ludzi oraz relacje pomiędzy nimi. Wymowne jest stwierdzenie Yi-Fu Tuana, że człowiek w naturalny sposób odczuwa wyraźną różnicę pomiędzy tym, co znajduje się wewnątrz, a tym, co na zewnątrz, utożsamiając te kategorie z prywatnym i publicznym. Już w czasach neolitu domostwa tworzono we wnętrzu ziemi, niczym w łonie matki chroniącym przed niebezpieczeństwami świata zewnętrznego. Z czasem nisza przybrała formę ścian, a we wnętrzach zaczęto tworzyć wewnętrzne dziedzińce, dostępne tylko dla mieszkańców. Pokoje otwarte do wewnątrz były jednocześnie odcięte od świata zewnętrznego ścianami pozbawionymi otworów. Idąc za myślą Gastona Bachelarda, dom i matka tworzą archetypiczną jedność: „Przytulność domu zamkniętego na wszystkie spusty i ubezpieczonego z natury rzeczy przywodzi na myśl przytulność istotniejszą, a zwłaszcza doznania związane z przebywaniem w łonie matki i w jej ramionach”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> K. Wilkoszewska, „Estetyka japońska”, w: *Estetyka japońska*, T. 2, *Słowa i Obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 8.

<sup>3</sup> Y. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 51.

<sup>4</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975, s. 325.

Fiński architekt Juhani Pallasmaa bada architekturę w ujęciu fenomenologicznym, analizując jej mentalne i fizyczne oddziaływanie (odwołuje się przy tym do fenomenologii Bachelarda, Heideggera i Merleau-Ponty'ego, oraz do *Odczuwania architektury* Rasmussena). Pallasmaa postuluje uważne zaangażowanie wszystkich zmysłów w bezpośrednich relacjach człowieka z przestrzenią i krytykuje rozwój kultury ukierunkowany na zaspokajanie doznań wzrokowych. Podkreśla, że sposoby kształtowania otoczenia przez człowieka wynikały już od jego zarania z naturalnych potrzeb i możliwości oraz z potrzeby chronienia siebie i bliskich.

Człowiek pierwotny używał swojego ciała do wymierzania i nadawania proporcji swoim budowlom. Kluczowe umiejętności związane z utrzymaniem się ludzi w tradycyjnych kulturach zasadzają się na mądrości ciała zmagazynowanej w pamięci haptycznej. Cała istotna wiedza i umiejętności starożytnego łowcy, rybaka czy rolnika, a także murarza i kamieniarza były imitacją ucieleśnionej tradycji danego zawodu, zgromadzonej w mięśniach i zmyśle dotyku. Zdolność tę nabywano przez wcielanie sekwencji ruchów podtrzymywanych przez tradycję, a nie przez słowa czy teorię. Ciało wie i pamięta.<sup>5</sup>

W ciele zatem zakorzeniona jest mądrość wielu pokoleń i tylko wsłuchanie się w nią pozwoli człowiekowi na kontynuację idei przestrzennych, które nadal będą współgrać z człowiekiem. Człowiek bowiem jest integralną częścią swojego środowiska i posiada egzystencjalną relację z otoczeniem, które postrzega peryferyjnie, angażując jednocześnie wszystkie zmysły. Odczuwa też upływ czasu, ma kontakt z pamięcią i wyobraźnią – jest to zatem bardzo złożony proces i strach pomyśleć, że można byłoby wpływać nań intencjonalnie. Narzędzia ku temu z pewnością najszybciej rozwijają się w przestrzeni zurbanizowanej, w której ilość i jakość bodźców umyka naszej świadomości.

„Doświadczam siebie w mieście, a miasto istnieje poprzez moje cielesne doświadczenie. Miasto i moje ciało wzajemnie się uzupełniają i dookreślają. Mieszkam w mieście, a miasto mieszka we mnie”<sup>6</sup> – brzmi to niewinnie, ale kiedy się nad tym zastanowić, stwierdzenie to ujawnia łatwość wpływania na ludzi niepostrzeżenie, poprzez naturalne właściwości ciała aż do sfery emocjonalnej. Nasuwa się tutaj określenie „polityki zmysłów” czy „inżynierii społecznej”, której swoje dzieła naukowe poświęcają między innymi klasycy myśli społecznej tacy jak Georg Simmel, Jacques Ranciere, Richard Sennett czy Michael Foulcault. Wskazują oni na różne aspekty programowania ciał i na poważne tego konsekwencje w wymiarze relacji międzyludzkich i struktur społecznych.

---

<sup>5</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, dz.cyt., s. 73.

<sup>6</sup> Tamże, s. 49.



### III

Architektura programująca zmysły występuje przede wszystkim w przestrzeniach publicznych i w dostępnych dla każdego budynkach użyteczności publicznej. „Zgodnie z definicją zawartą w polskiej ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym przestrzeń publiczna to obszar o szczególnym znaczeniu dla zaspokajania potrzeb mieszkańców, poprawy jakości ich życia i sprzyjający nawiązywaniu kontaktów społecznych ze względu na jego położenie oraz cechy funkcjonalno-przestrzenne”<sup>7</sup>. Przestrzeń publiczna jest powszechnie dostępna, otwarta, widoczna i łatwa do objęcia wzrokiem. Miejsca zasłonięte są w przestrzeni publicznej niepożądane, gdyż nie można nad nimi sprawować kontroli. Muszą być widoczne i dobrze oświetlone, co pozwala na nieustanne monitorowanie.

Pallasmaa ostrzega przed współczesnymi tendencjami, które umożliwiają sprawowanie kontroli społecznej dzięki architekturze, a nawet sterowanie zachowaniem uczestników przestrzeni publicznej, i dobitnie postuluje zrewidowanie tych niecznych dążeń. „Społeczeństwo nadzoru jest z konieczności społeczeństwem voyeurystycznego i sadystycznego oka. Użycie stałego, wysokiego stopnia naświetlenia jest efektywną metodą umysłowej tortury: nie pozostawia przestrzeni do wycofania się i zachowania odrobiny prywatności; nawet ciemne wnętrza ludzkiej jaźni zostaje wystawione na widok publiczny i zgwałcone”<sup>8</sup>. Swoje postulaty Pallasmaa formułuje jasno w licznych publikacjach i wykładach, nie pozostawiając jednak swoich słuchaczy bez nadziei i wskazówek. Pracuje nad upowszechnianiem idei tworzenia architektury przyjaznej i otwartej na potrzeby użytkownika.

W tekście do wystawy tajwańskiego architekta Sheng-Yuan Huanga, której był kuratorem, fiński architekt opisuje Dom Kultury Luodong w mieście Yilan, który łamie konwencje obiektu użyteczności publicznej i przyjaźnie zaprasza wszystkich mieszkańców. Sporych rozmiarów zadaszona wiata daje podstawową ochronę przed deszczem i wiatrem, ale też zapewnia intymny cień, który sprzyja nawiązywaniu wzajemnych relacji. Nade wszystko jest to przestrzeń, która niczego nie sugeruje, nie narzuca konkretnego schematu zachowań. Pod tym względem pozostawia człowiekowi wolne pole do działania, pozwala na spontaniczną reakcję. Po prostu dopuszcza do głosu indywidualne, nie poddające się kontroli wybory, co upodabnia tę przestrzeń do przestrzeni prywatnej.

Zatem „architektura, która uzdrawia”<sup>9</sup> na nowo definiuje i przekształca przestrzeń publiczną. Jest to jednak dopiero załączek idei, która ma zmienić świat na lepsze. Jak mówi Dejan Suidic – „metropolie przyszłości będą oparte na ludzkiej emocji, a nie na technologii”. Wydaje się to jednak

<sup>7</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Przestrze%C5%84\\_publiczna](https://pl.wikipedia.org/wiki/Przestrze%C5%84_publiczna), dostęp: 11.04.2018.

<sup>8</sup> J. Pallasmaa, dz.cyt., s. 59.

<sup>9</sup> Tegoż, „Architektura, która uzdrawia. Urbanistyczne zabiegi Sheng-Yuan Hanga”, w: katalog wystawy *Making places. Fieldoffice Architects i Sheng-Yuan Huang*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 42.

bardzo odległa przyszłość. Coraz bardziej rozszerza się bowiem bezosobowa przestrzeń, w której czas przybiera postać oczekiwania, a człowiek jest jedną z wielu mijanych w pośpiechu sylwetek pozbawionych tożsamości. Marc Auge nazywa takie przestrzenie nie-miejscami, sytuując je w kontekście zarówno miejsc, jak i dróg pomiędzy nimi. Są to miejsca dostępne dla wszystkich i jednocześnie niczyje, bo znajdujemy się w nich w ściśle określonym celu, przyjmując narzucone role: klienta w domu handlowym, pasażera na lotnisku czy kierowcy na autostradzie. Kontakt z innymi również odbywa się według uporządkowanego schematu, a język komunikacji dostosowany jest za każdym razem do tych określonych nie-miejscem tymczasowych okoliczności. Sennett, który opiera swoją refleksję na nurcie socjologii architektury, włącza do sfery badań nad komunikacją międzyludzką czynnik otoczenia, który wysyła sygnały do odbiorcy, wyznaczając fizyczne granice jego obecności, a nawet wymuszając konkretne zachowania<sup>10</sup>. Jako użytkownicy przestrzeni publicznej godzimy się na pozostawanie w relacji z otoczeniem, nieustannie odbieramy sygnały (zakazy i nakazy) wysyłane przez obiekty wokół nas. Poruszamy się wytyczonymi drogami, które wymuszają na nas określoną sekwencję ruchów. Strzałki wyznaczają możliwe do obrania kierunki i nie pozwalają na obranie własnego kursu. Wybudowane ściany budynków, postawione ogrodzenia, wytyczone place, posadzone drzewa w parkach – właściwie każdy element przestrzeni zurbanizowanej wpływa na zachowanie użytkownika. Pozwala, zabrania, zmusza, stwarza pewne okoliczności. System znaków informacyjnych komunikacji wizualnej danego miejsca w mieście wspiera i uprawomocnia zakres takiej kontroli, pozostawiając nam iluzję wyboru.

Do systemu znaków informujących nawiązują tabliczki z napisem „Strefa wyobraźni”, które w 1970 roku Jarosław Kozłowski umieszcza po raz pierwszy w celu „oznakowania wszystkiego”<sup>11</sup>. „Tabliczki *STREFA WYOBRAŹNI* należy umieszczać wszędzie: w mieszkaniach, w instytucjach, urzędach, na dworcach, na budynkach prywatnych i państwowych, w halach fabrycznych, biurach, w tramwajach, wagonach kolejowych i innych środkach komunikacji, na ulicach, placach, skrzyżowaniach, na szosach, drogach, mostach, w parkach, na polach, łąkach, w lasach, nad rzekami i jeziorami, na morzu, lądzie, niebie itd.”<sup>12</sup> Rozlokowane informacje oddziałują na przechodnia-odbiorcę, który zostaje objęty „strefą” w chwili odczytania komunikatu. Oto znajdujemy się w jakiejś określonej, nazwanej i opisanej strefie (obszar wydzielony z większego obszaru ze względu na jego cechy szczególne), w której można bądź trzeba uruchomić wyobraźnię (zdolność tworzenia obrazów w myślach). Komunikat zawiera więc wykluczające się nawzajem pojęcia związane ze sferą uregulowaną zasadami i taką, która jest od zasad wolna, nie ma żadnych

---

<sup>10</sup> *Socjologia zamieszkiwania*, red. M. Łukasiuk i M. Jewdokimow, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2014, s. 243.

<sup>11</sup> *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*, red. Bożena Czubak, Wydawnictwo Profile, Warszawa 2010, s. 59.

<sup>12</sup> Tamże.

ograniczeń miejsca i czasu, może rozciągać się gdziekolwiek i jak długo chce.

W odniesieniu do kontroli obywateli w czasach PRL Kozłowski mówi, że była to „ironia wobec utopii wolności wyobraźni, bo na ulicach ta wolność była po prostu natychmiast likwidowana”<sup>13</sup>. Jednak umieszczone ponownie w innych miejscach i innym czasie komunikaty te nadal są aktualne. Chociaż pojawiają się w innej rzeczywistości, to odnoszą się do tej właśnie zastanej rzeczywistości. Za każdym razem trafnie komentują i komunikują się z odbiorcą oraz wieloma kontekstami związanymi z danym miejscem oraz, przede wszystkim, z człowiekiem, który tam trafił.



Jarosław Kozłowski, *Strefa wyobraźni*, Koszalin 1970

<sup>13</sup> *Cudzysłowy*. Jarosław Kozłowski, dz.cyt., s. 16.

W *Terytorium* Jarosław Kozłowski przy pomocy metalowej siatki osadzonej na słupkach z betonowymi podstawami arbitralnie wydziela tytułową przestrzeń. Artysta prowokacyjnie pozostawił „klatkę” otwartą, ale przy wejściu umieścił restrykcyjny zakaz: „Wstęp wzbroniony” – zabraniając, a jednocześnie pozwalając wejść do środka. „[Z]akaz wstępu jako fakt językowy, swoisty performatyw należący do rzędu poleceń, ujawnia drzemiącą w języku przemoc: to nie język odzwierciedla w tym przypadku rzeczywistość, ale raczej reprezentacja językowa dyscyplinuje zachowanie jednostek w sferze «odniesienia»”<sup>14</sup>. Innym razem Kozłowski to samo terytorium zestawia z drugim, gdzie na nowoczesnym ogrodzeniu umieszcza tabliczkę zachęcającą potencjalnego gościa do wejścia. Sugeruje wejście na teren czyjejs własności, obwarowanej drutem kolczastym w obawie przed nieproszonym gościem – ponownie stajemy się odbiorcami sprzecznych komunikatów.



Jarosław Kozłowski, *Terytorium I, Terytorium II*, 1980

W obu przypadkach zarówno słowa napisane na tablicach, jak i kształt instalacji są wymownym sposobem komunikowania się z odbiorcą. I chociaż sygnały są sprzeczne, to na odbiorcę mogą wpływać z jednakową intensywnością, zależnie od sytuacji i kontekstu. Znalezienie się w obrębie instalacji wywołuje dyskomfort i uruchamia poczucie bycia obserwowanym, jakby teren rzeczywiście do kogoś należał, a ten ktoś bacznie obserwował i nadzorował, gotowy do wyproszenia intruza. Kozłowski tworzy sytuację opresyjną, ograniczając środki ucisku do minimum, wybiera jednak takie, które jednoznacznie przywołują skojarzenia z instytucjami władzy.

Michael Foucault symbol kontroli wizualnej dostrzegł w osiemnastowiecznej idei panoptikonu Jeremy’ego Bentham’a. Zgodnie z założeniem autora, panoptikon jest propozycją uniwersalną. Może się sprawdzić jako więzienie, szpital, szkoła czy fabryka. W panoptykonie, budynku o założeniu centralnym, w którym cele-pokoje koncentrują się wokół wieży kontrolnej, kluczową rolę odgrywa światło i wzrok, pełniący rolę nadzorczą. Więzienie miało być widoczne,

<sup>14</sup> *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski, dz.cyt., s. 59.*

oświetlony światłem wpadającym przez niewielkie okno z zewnątrz, zaś personel więzienny miał być ukryty we wnętrzu wieży, stanowiącej wszechwiedzący punkt dozoru. Już przeświadczenie o nieustannej kontroli napawa więźniów strachem i tłumi bunt w załączku, dlatego wieże mogłyby pozostać puste. Tym sposobem architektura staje się opresyjna sama w sobie i może sprawować kontrolę nawet wtedy, gdy strażnik opuści stanowisko pracy. „Bentham, niewidzialny strażnik z wieży zastępujący Oko Opatrzności, przeistoczył się w Big Brothera, a cały świat w więzienie podglądane przez kamery telewizji przemysłowej i satelity. Więzienie, w którym wszechwidzialność wcale nie zapobiega zbrodniom, ani tym popełnionym wobec jednostki, ani tym przeciwko ludzkości”<sup>15</sup>. Struktura panoptikonu sprawdza się we współczesnej przestrzeni publicznej. Obecnie punktami kontrolnymi są kamery monitoringu i system sprawowania kontroli przez agencje ochrony (sic!), które zatrudniają pracowników strzegących obiektów użyteczności publicznej i innych.

Kiedy mowa o panoptykonie, nie sposób nie przywołać *Więzień* – osiemnastowiecznych grafik Giovaniego Battisty Piranesiego. Matryce tworzył Piranesi w odmęcie wizji spowodowanych chorobą, której towarzyszyła wysoka gorączka i konwulsje. Dwudziestodwuletni autor był wówczas pod wpływem silnego lęku i halucynacji – pewnie dlatego prace budzą tyle niepokoju. Duszne i ciemne wnętrza pełne wielopoziomowych schodów sprawiają, że już patrząc na nie można się poczuć niczym w beznadziejnej sytuacji bez wyjścia. We wnętrzach Piranesiego jesteśmy po prostu uwięzieni – nic nie wskazuje na drogę powrotną, nie ma wyjściowych drzwi, a schody prowadzą jedynie do kolejnych schodów. Uchwycone w przekroju i całkowite odsłonięte, nie pozwalają się wycofać.

Nie sposób uciec od hałasu, nie sposób ukryć się przed wzrokiem innych ludzi w tych pustych, jakby wydrążonych wieżach, połączonych schodami i zakratowanymi prześwitami z innymi niewidzialnymi wieżami. I to poczucie, że jest się zewsząd widzialnym, to poczucie całkowitego braku bezpieczeństwa bardziej niż cokolwiek innego sprawia, że te fantastyczne pałace stają się więzieniami”<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> G. Świtek, *Aporie architektury*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012, s. 47.

<sup>16</sup> M. Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*, przeł. J. Kłoczowski, K. Dolatowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 32.



Giovanni Battista Piranesi, *Wieżenie XIV*. z serii: „Wieżenia”, 1760

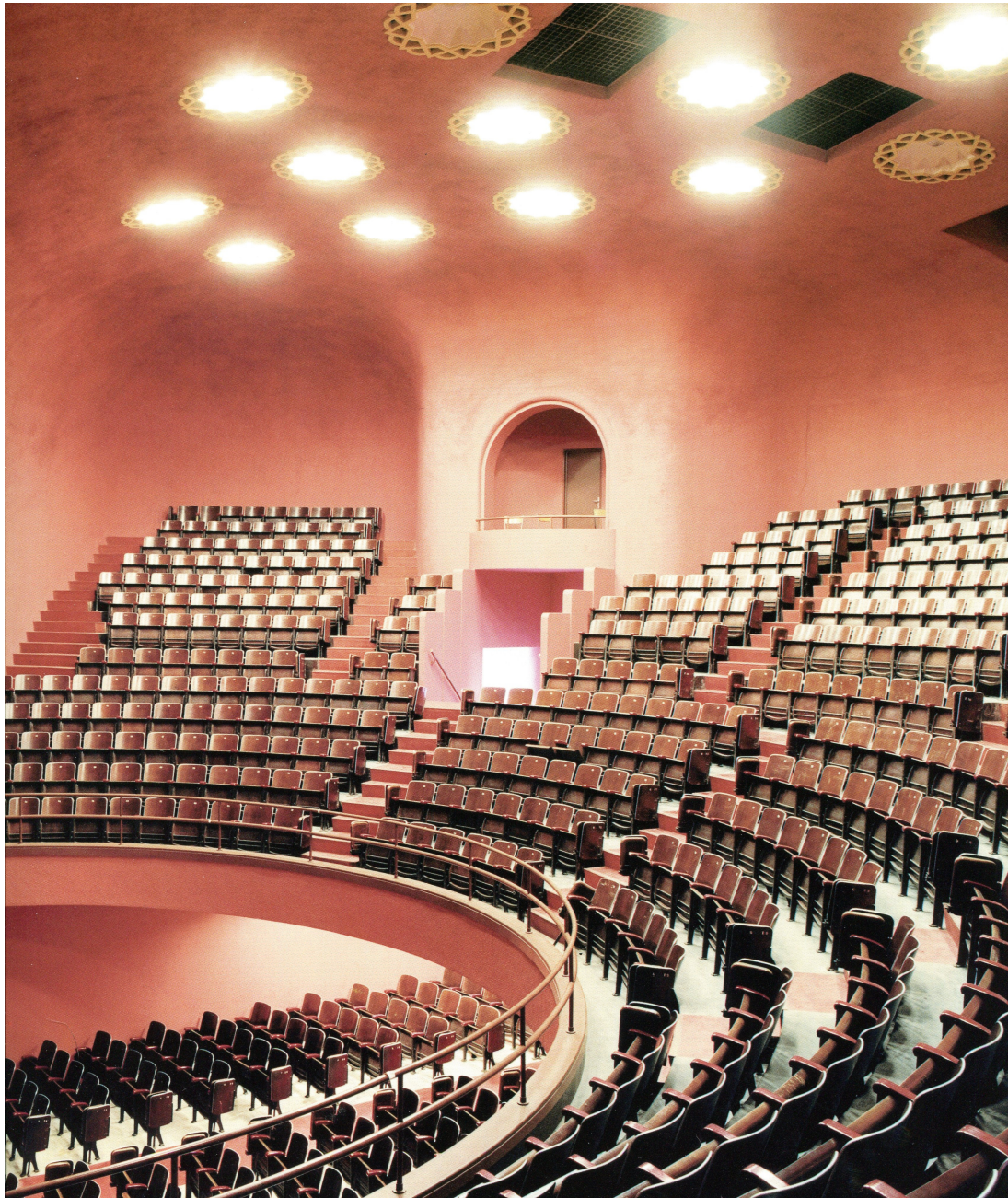
Odpychające, restrykcyjne przestrzenie znajdujemy też w fotografiach Candidy Höfer. Artystka zaczęła fotografować budynki użyteczności publicznej w 1979 roku, podczas studiów w Kunstakademie Düsseldorf. Od 1980 roku kontynuuje serię *Przestrzenie* („Räume”), koncentrując się na przestrzeniach publicznych takich jak poczekalnie, muzea, sale koncertowe, pałace i inne budynki. Fotografuje miejsca, w których archiwizowane są świadectwa działalności człowieka, na przykład muzea czy biblioteki.

Ekstensje ludzkiego oka osiągają niesłychaną precyzję i możliwości przekraczające ludzką wyobraźnię. W wielkoformatowych fotografiach Candidy Höfer aparat zarejestrował taką ilość szczegółów, że trudno oprzeć się wrażeniu, że dokonał tego niejako sam, bez udziału człowieka. Kąt widzenia sugeruje chłodne, obiektywne spojrzenie, pomimo tego, że czasami widać tylko fragment, do którego aparat z trudem dociera. Obiektyw zachowuje dystans, obserwując i rejestrując dokładnie to, co widzi. Chociaż obrazy Höfer niezwykle rzadko obejmują ludzi, ślady ich obecności przywoływane są poprzez fotografie pustych krzeseł, stołów czy biurek. W zasadzie ślady te są tylko wymownym podkreśleniem nieobecności. Wydaje się, że w fotografowanych przestrzeniach panuje kompletna cisza, co jeszcze bardziej wzmacnia doznania wzrokowe, wywołując potrzebę uporczywego wypatrywania człowieka.

We wstępie do monografii artystki Michael Kruger pisze, że patrząc na fotografie Candidy Höfer można wyobrazić sobie świat bez ludzi<sup>17</sup>. Mogli być tu przed chwilą, ale równie możliwe jest, że nigdy ich tu nie było, albo już nigdy nie będzie. Przestrzenie nie zapraszają widza, są zbyt

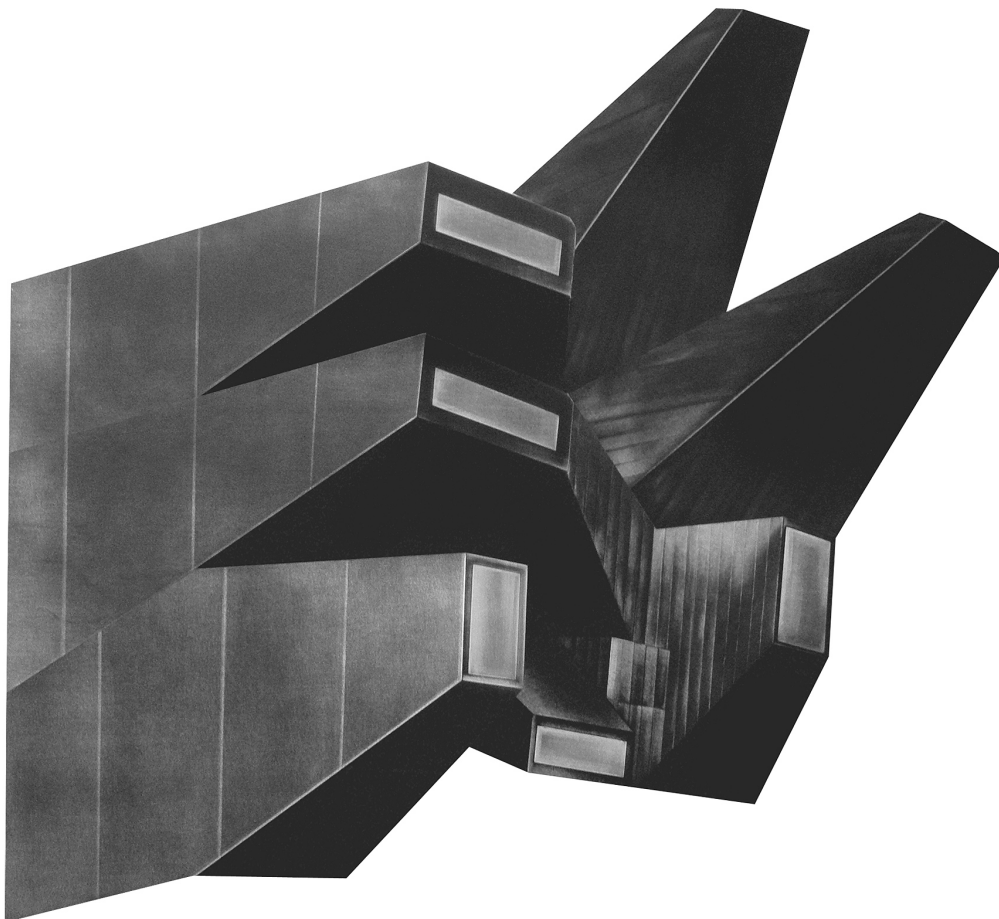
<sup>17</sup> M. Kruger, *Candida Höfer. A monograph*, Thames&Hudson, Londyn 2003, s. 5.

mocno oświetlone, surowe, nikt nie ośmielił się wejść do takiego pomieszczenia jako pierwszy. To dość przerażające wrażenie i dowód na to, jak architektura potrafi wpłynąć na uczucia, w tym przypadku nawet za pośrednictwem płaskiej fotografii. Są to miejsca publiczne pozbawione użytkowników: „Miejsca publiczne, bez publiczności – w fotografiach Candidy Hofer ta utopia stała się rzeczywistością”.



Candida Höfer, Bourse du Travail Calais IV, 2004

Niezgodność między prywatnym przeżyciem duchowym a dziwaczną, nieprzystającą formą architektury publicznej, w tym wypadku sakralnej, stała się dla mnie inspiracją do cyklu graficznego *Wszystko jest w porządku, a także na odwrót* (2009–2011). Społeczna i publiczna funkcja kościołów jest ściśle określona. Mają one gromadzić wiernych i duchownych, którzy pragną doświadczyć wspólnej modlitwy. Architektura współczesnych kościołów nie sprzyja jednak zadumie i kontemplacji. Zaskakujące formy budowli budzą wiele najróżniejszych i często niestosownych skojarzeń, pozbawione są głębokiej symboliki tak charakterystycznej dla dawnych świątyń. W bryłach współczesnych kościołów nietrudno dopatrzeć się kształtów dinozaura, cyrkowego namiotu czy kosmicznego pojazdu. Moim celem było wyeksponowanie wywołującej poczucie absurdu sprzeczności między publiczną architekturą, która służy celebracji, a intymnym uniesieniem duchowym osób wierzących. *Dedykacja* (2008) to z kolei cykl obrazów olejnych, w których przedstawiłam fantazyjne, czasem surrealistyczne i groteskowe formy współczesnej architektury sakralnej.



Maryna Mazur, z cyklu: *Wszystko jest w porządku, a także na odwrót*, 2010



#### IV

*Pomiędzy* przestrzenią publiczną a przestrzenią prywatną rozpościera się najczęściej w pobliżu miejsca zamieszkania, a precyzyjnie – domu, do którego można dotrzeć jak po nitce do kłębka, obserwując znaki (ozdoby, przedmioty codziennego użytku, ubrania), sygnały i ślady pozostawione przez człowieka – im bliżej, tym bardziej konkretne i zindywidualizowane. Jak zapach. Istnieją przypadki, w których nie można znaleźć żadnego śladu obecności, bo wszelkie ślady człowiek celowo za sobą zaciera, tuszuje, albo ich nie pozostawia. Drzwi wejściowe do jego mieszkania, na których zamiast tabliczki z nazwiskiem jest tylko numer, nie różnią się niczym od innych w tej samej klatce schodowej, bloku, a nawet osiedlu. Mieszkania często zmieniają właścicieli bądź najemców.

Wyznaczanie i aranżowanie przestrzeni *pomiędzy* wydaje się wynikać z naturalnej potrzeby zaznaczania swojej obecności w świecie. Podczas docierania do granic prywatności istotą poznania jest czujność wszystkich zmysłów. Każdy zmysł rejestruje cechy, które świadczą o *czyimś* terytorium, o granicach *czyjejś* prywatności. W starym budownictwie, gdzie *pomiędzy* może stanowić brama i podwórze, taka obserwacja i doświadczenie „drugiego” w przestrzeni nie są zbyt trudne. Inaczej rzecz ma się w nowym budownictwie, gdzie deprywacja sensoryczna uniemożliwia człowiekowi poznanie. Widzimy co prawda budynki, ale nie możemy ich zgłębić. Oznacza to, że nie możemy odebrać sygnałów pozostawionych przez innych ludzi. Jesteśmy obcymi pośród obcych. Gdy zbliżamy się do budynku, ten staje się coraz większy i coraz bardziej niedostępny, w miarę jak pojawiają się na nim oraz w jego otoczeniu kolejne szczegóły. Zamknięta brama, drzwi pozbawione klamki, a zamiast spisu lokatorów – numery.

W moim miejscu zamieszkania tabliczki umieszczone na drzwiach mówią tylko o kolejności mieszkań, nie zdradzają danych ani cech osób, które za tymi drzwiami mieszkają. Ludzie są tam anonimowi, ukryci. Nie pozostawiają też po sobie żadnych śladów na korytarzu. Spotykam ich tak rzadko, że za każdym razem widzę kogoś innego. Jedyne sygnały, jakie do siebie wysyłamy i jakimi możemy się komunikować, to dźwięki towarzyszące codziennym czynnościom oraz zapach, który rozprzestrzenia się szybami wentylacyjnymi lub po otwarciu drzwi na korytarz. Mieszkając na trzecim piętrze, nie widuję nikogo również przez okno. Można powiedzieć, że wewnątrz i zewnątrz przestrzeni mieszkalnej są w tym wypadku jasno wyznaczone, zaznaczone, a właściwie oddzielone od siebie. Jedynym łącznikiem tych przestrzeni są okna, przez które, w zależności od światła, widać raz wewnątrz, a innym razem to, co na zewnątrz. Granicą pomiędzy dwiema strefami są drzwi zamknięte na klucz.

Wyznaczaniem granic swojego terytorium można nazwać działania Edwarda Krasińskiego, który przy pomocy niebieskiej taśmy (linii) nadaje kształt swojemu otoczeniu, a nawet potrafi dysponować czasem. W życiu artysty wydarzyło się coś doniosłego, czego konsekwencji nie mógł

przewidzieć nikt, nawet sam Krasieński, a co odcisnęło piętno na jego dalszych losach. Nie było to olśnienie czy natchnienie, ale zrzęczenie losu: Krasieński dostał w prezencie niebieską taśmę (*scotch-blue*, 19 mm) i, jak sam przyznaje, taśma „zrobiła z niego artystę, wykorzystała go, a nie on ją, do swoich celów”. Wydaje się, że Krasieński był na tyle nieśmiałym i skromnym człowiekiem, że dopiero przeniesienie ciężaru i powagi bycia artystą na taśmę pozwoliło mu uwolnić się od zahamowań. Krasieński zaczyna naklejać błękitną taśmę samoprzylepną na wysokości swojej klatki piersiowej – 130 cm. Dzięki temu rozwijanie i naklejanie odbywa się naturalnie. Od samego początku działanie to było nieustanne i szybko stało się dla Krasieńskiego absolutną koniecznością. Być może dlatego artysta mówił pod koniec życia o sztuce, że czuje się już zmęczony i wykorzystany. Krasieński zaznaczał drzewa w lesie i przy domu, mury i przedmioty, także ludzi. Niebieska taśma zaczęła obejmować wszystko w zasięgu jego wzroku. Ta z pozoru niewinna czynność okazała się gestem przywłaszczenia. I chociaż swoje działania Krasieński określa śmiało interwencjami, to jednak równie zdecydowanie podkreśla, że nie wynikają one z jego świadomej strategii artystycznej, są jedynie zwyczajną kolejną rzeczą, codziennością.

Kadry z życia Krasieńskiego dokumentował Eustachy Kossakowski. Zapisywał je na czarno-białym negatywie, gdzie taśma traci co prawda swój niebieski kolor, ale nie traci swojego wpływu na otoczenie. Fotografie, które są dokumentacją zdarzeń (interwencji), wykraczają poza swoją funkcję i stają się dwuwymiarowymi reprezentacjami przestrzeni i czasu, w jakim zostały zatrzymane i zachowane. Dzieje się tak właśnie dzięki obecności taśmy. Ona spaja nie tylko horyzont zdarzeń (ciągłość liniową czasu), ale i łączy sytuacje, które działy się dawno temu, kiedyś, wtedy, kiedykolwiek. I jednocześnie mogą dziać się teraz. Dzięki fotografiom mamy do pewnych zdarzeń ciągły dostęp, poprzez impuls, który uruchamia wspomnienie. Zdjęcie może nam przypomnieć coś, o czym już dawno nie pamiętaliśmy, a próba odtworzenia jakichś zdarzeń przywołuje za każdym razem inną sekwencję obrazów. Oglądanie fotografii, które nie odnoszą się do naszych własnych wspomnień, może być równie fascynujące. Wyobraźnia podpowiada sytuacje i odnosi je do własnych przeżyć. Krasieński potrafi doskonale wyeksponować te wartości taśmy. Terytorium Krasieńskiego wykracza poza przestrzeń wyznaczoną materialnie i poszerzone zostaje o obszar pamięci odbiorcy.



Fot. Eustachy Kossakowski (fragment)



Edward Krasinski, studio artysty

Na wysokości 130 cm przebiega *scotch-blue*. W jednej linii oplata całe wnętrze. Opisuje kształty, które napotka, prowadzi widza kolejno po wszystkich powierzchniach ścian, na których znajdują się skrawki różnych rzeczywistości, zdarzeń, miejsc. „Ja nie chciałbym tego, co robię, zepsuć jakimś artyzmem. Chyba jednak myślę wyłącznie o widzu, o jego ciele, o jego oczach (organie wzroku) i o tym, że nie powinien być niczym przytłoczony, a jedynie by mógł znaleźć się zawsze w ludzkim otoczeniu, na przedłużeniu swojego normalnego życia. W życiu i w sztuce wszystko jest podzielone i połamane, a pasek łączy te pogubione ogniwa, zbliża jedno do drugiego, przynajmniej w sferze mentalnej”<sup>18</sup>. Krasieński nazywa swoje działania porządkowaniem i podkreśla, że nie chce być w stosunku do widza nachalny i arbitralny. Nie przygotował dla niego jednoznacznych odpowiedzi. Myślę, że nawet pytania artysta formułuje ostrożnie i odwołuje się w większym stopniu do widza niż do swoich utartych przekonań. Stąd może wynika jego niechęć do nazywania, kategoryzowania swojej sztuki, ograniczania jej jakąkolwiek klamrą teoretyczną. Krasieński jasno mówi o swoich intencjach, niczego nie obiecuje. „Mój niebieski pasek ma objąć wszystko, ale wolę, jak robi to trochę cichcem, wchodzi w jakąś dziurkę, żeby się schować. On jest jak przewodnik po labiryncie, ktoś to porównał do nici Ariadny. On nigdzie nie doprowadzi, do żadnego wyjścia, gdyż wyjście jest przed wejściem”<sup>19</sup>.

Im bliżej prywatności, tym więcej znaków wyznaczających granice terytorium. Coraz więcej barier, dzięki którym człowiek czuje się bezpiecznie pośród innych ludzi. W założeniu Zofii i Oskara Hansenów ich ogromne przedsięwzięcie – osiedle Przyczółek Grochowski, ponad kilometrowy blok wijący się w przestrzeni jak labirynt – miało równoważyć przestrzeń publiczną osiedla z intymną skalą mieszkania, zapewniając mieszkańcom komfort życia. W myśl podziału na skale obejmujące najistotniejsze strefy otoczenia pomiędzy światem a sferą prywatności miało znajdować się społeczeństwo pojmowane jako wspólnota. Jednak idea ta okazała się utopią w zderzeniu z surowymi realiami blokowiska.

Hansenowie chcieli stworzyć przestrzeń społeczną, w której ciągi wewnętrznych korytarzy dostępne będą dla wszystkich. Dzięki nim można było skorzystać z windy w dowolnym punkcie osiedla i dotrzeć do domu wewnętrzną uliczką. Układ otwartych korytarzy, którymi można było przemierzyć wszystkie klatki bloku, umożliwił jednak złodziejom okradanie mieszkań, dlatego mieszkańcy na własną rękę zaczęli montować kraty w bloku i przestrzeni osiedla, tworząc nie tylko bariery bezpieczeństwa, ale i izolację wobec siebie nawzajem. Po latach Oskar Hansen stwierdził, że te zabiegi podsyciły tylko wzajemną niechęć, pobudziły strach i nieufność. Idea życia wspólnie w przyjaznej przestrzeni upadła<sup>20</sup>: „[...] została zatarta koncepcja społecznej czasoprzestrzeni.

<sup>18</sup> W. Borowski, „Słowa Edwarda Krasieńskiego”, w: *Krasieński*, Chrzanowska-Pieńkos J., Kardasz M. (red.), Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 32.

<sup>19</sup> „Tykanie zegara słonecznego”, w: *Elementarz/ABC*, red. P. Polit, Bunkier Sztuki, Kraków 2008, s. 34.

<sup>20</sup> F. Springer, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011, s. 259.

Jedną z jej pozostałości są galerie, które miały pełnić funkcję zewnętrznych uliczek; zostały jednak ze względów bezpieczeństwa poprzedzielane kratami przez mieszkańców bloku”<sup>21</sup>.



Osiedle Przyczółek Grochowski, proj. Zofia i Oskar Hansenowie

I pomyśleć, że to założenie miało swoje źródło w idei Formy Otwartej, która miała integrować społeczność. Mieszkańcy mogli na tę przestrzeń wpływać w zależności od potrzeb i właśnie w tym punkcie potrzeba życia we wspólnocie okazała się niemożliwa.

Idea Formy Otwartej mogła się ziścić dopiero w domu rodzinnym Hansenów, który od 1969 roku wspólnie budowali i przebudowywali. Poprzez przesuwanie ścian i poszerzanie przestrzeni o nowe pomieszczenia i funkcje zmienił się zasięg i znaczenie poszczególnych sfer. Istotna była równowaga pomiędzy domem a otoczeniem, od skali makro, czyli świata i cywilizacji, po skalę mikro – sferę intymną domu. Skalę mezo stanowiło *pomiędzy*, obejmujące społeczność wsi. Symbolem tej społeczności była ławka stojąca przed domem, która pozwalała obserwować okolicę, jednocześnie zapraszając znajdującego się w pobliżu przechodnia do przycupnięcia i rozmowy, a tym samym – do wzięcia udziału w życiu wsi. Poczucie przynależności do środowiska i wspólnoty rozwijało się w tym właśnie integrującym miejscu. Domownicy mogli słyszeć rozmowy dzięki specjalnej szczelinie pozostawionej pod dachem. Do drzwi wejściowych prowadzi ukryty za ławką biały pas namalowany na szarej ścianie, który po wejściu do domu okazuje się zapowiedzią (częścią) wnętrza, zwanego „prześwitem”<sup>22</sup>. Dzięki pomieszczeniom pośrednim nie czuje się naruszania miru domowego. Prywatność ulokowana jest dopiero na poddaszu, gdzie mieści się miejsce do pracy i odpoczynku – z widokiem na zieleń za oknem, co utrwala poczucie przynależności do świata natury. We własnym domu można mieszkać na własnych warunkach. Jest bezpiecznie i przyjaźnie.

<sup>21</sup> G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 402.

<sup>22</sup> A. Kędziorek, „Domy Hansenów”, w: *Dom jako forma otwarta. Szumien Hansenów*, fot. J. Smaga, teksty: F. Springer, A. Kędziorek, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2014, s. 43.



Dom Hansenów w Szuminie, fot. Jakub Certowicz, 2015

Czerpiąc z idei Hansenów, Paweł Althamer przeszczepił poczucie wspólnoty na grunt lokalnej społeczności zamieszkującej blok na warszawskim osiedlu Bródno. Namówił do wspólnego przedsięwzięcia około dwieście rodzin. Dzięki ich zaangażowaniu zsynchronizowane (zapalone i zgaszone) w domach światła utworzyły na bloku napis „2000”. Taka współpraca z pewnością nie mogłaby się odbyć w przestrzeni zamkniętego osiedla strzeżonego, których mieszkańcy żyją w odosobnieniu nie tylko w kontekście miasta, ale i siebie nawzajem. Jest to paradoks życia w przestrzeni oddzielonej murem od ludzi spoza osiedla, i życia pośród „swoich”, którzy nadal pozostają „obcymi”. Społeczność konsoliduje się na gruncie lęku przed obcymi, chociaż sama składa się właśnie z nieznanym. Podziały przestrzenne odgradzają przede wszystkim ludzi, utrwalając poczucie odosobnienia. Człowiek odpowiada już tylko sam za siebie i nie może polegać na nikim innym.



Paweł Althamer, *Bródno*, 2000

Krytycy osiedli strzeżonych (np. Wiesław Godzic) wskazują ich negatywny wpływ na relacje międzyludzkie i strukturę społeczeństwa. Kiedy zburzone zostają relacje przestrzenne, a przestrzeń publiczna zostaje zawłaszczona w procesie prywatyzacji, wówczas prywatni użytkownicy przejmują kontrolę i stawiają kraty, żeby podzielić przestrzeń. Tworzą podziały między ludźmi, które rujnują potrzebę budowania wspólnoty. Poczucie wspólnoty nie wykracza tutaj poza przynależność do uprzywilejowanej grupy ludzi o podobnym statusie majątkowym, czyli takich, których stać na ochronę własnego mienia. Kosztem dostosowania się do pewnych standardów i ograniczeń ludzie ci stają się częścią lepszego świata, tylko że jego kształt wyznacza granica osiedla mieszkaniowego. Tworzy się getto. Według Richarda Sennetta, „[n]iechęć do kontaktów z rzeczywistością poza własnym zaściankiem, do jej przyswajania i wykorzystywania, to w pewnym sensie uczucie uniwersalne, zwyczajny strach przed nieznanym”<sup>23</sup>.

Każde osiedle strzeżone obwarowane jest nie tylko metalową kratą czy siatką, ale i licznymi przepisami (regulacjami prawnymi) dotyczącymi jego terenu. Jak pokazały badania Macieja Szwarca, mieszkańcy sami ustanawiają wewnętrzne prawo, konstruując surowe obostrzenia dotyczące poruszania się i zachowania na terenie wspólnym: „[...] w ich przekonaniu wszyscy oprócz nich go [regulaminu] potrzebują, żeby zachowywać się «przyzwoicie», a także dlatego, że ostry regulamin zwalnia ich z obowiązku społecznego reagowania”<sup>24</sup>. Ustanowione przez wspólnotę mieszkaniową prawo realizowane jest przez administrację i system ochrony<sup>25</sup>. Do głosu dochodzi lęk przed drugim człowiekiem – w końcu „sąsiad” też jest „obcy”.

Sennett zwraca uwagę na ambiwalencję intencji. Z jednej strony mamy przecież na myśli dobro wspólne i jednakowe zasady dla wszystkich, z drugiej – złamanie tych zasad może być bardzo szybko zauważone ze względu na nadzorczy charakter „wspólnoty” stale monitorowanej systemem kamer. „Skutek jest taki, że życie lokalnej wspólnoty, będące z pozoru przykładem braterstwa we wrogim otoczeniu, często przeradza się w bratobójstwo”<sup>26</sup>.

Dystansowanie się od innych „to dziś najpowszechniejsza strategia w miejskiej walce o przetrwanie”<sup>27</sup>. Może przybrać skrajną formę, budzącą skojarzenia z życiem w totalnym odosobnieniu i w poczuciu nieustannego lęku. Zygmunt Bauman w *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*<sup>28</sup> przywołuje opinię Oscara Neumana – amerykańskiego urbanisty i architekta, który nawołuje do utrzymywania potencjalnego wroga w bezpiecznej odległości i przebywania w miejscach oświetlonych, w otwartej przestrzeni miasta, gdzie wszyscy mogą mieć

<sup>23</sup> R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Muza, miasto 2009, s. 502.

<sup>24</sup> M. Szwarz, „Osiedle pilnie strzeżone: społeczno – przestrzenne studium przypadku”, w: *Socjologia zamieszkiwania*, dz.cyt., s. 263.

<sup>25</sup> Tamże, s. 261.

<sup>26</sup> R. Sennett, dz.cyt., s. 485.

<sup>27</sup> Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Wydawnictwo sic!, Warszawa 2007, s. 103

<sup>28</sup> Tamże, s. 120.

wzrokową kontrolę nad innymi. Bauman odwołuje się też do Irene Jacobs – amerykańsko-kanadyjskiej dziennikarki, publicystki i aktywistki miejskiej, która uważa, że lęk przed nieznanym można pokonać poprzez uczestnictwo w życiu ulicy oraz doświadczanie drugiego człowieka, chociażby tylko przez spojrzenie. Zaufanie i szacunek dla drugiego człowieka mają pokonać lęk przed obcym.

Doświadczanie „obcego” w przestrzeni publicznej jest codziennością, ale znalezienie się w tej przestrzeni w sytuacji intymnej należy do sytuacji wyjątkowych. Jak to jest? *How it is?* – zadaje pytanie Mirosław Bałka, który dla publiczności przygotował niecodzienne doznanie: zaprosił widzów Tate Modern w Londynie do kontenera (długiego na trzydzieści, szerokiego na dziesięć i wysokiego na trzynaście metrów), w którego wnętrzu światło dociera jedynie z otworu wejściowego, a kierujący się w głąb ciemnego „korytarza” jednocześnie wycofują się z przestrzeni publicznej. „Mgła i półmrok budzą wyobraźnię, czyniąc obrazy wzrokowe nieostrymi i dwuznacznymi”<sup>29</sup>. Czy w takich okolicznościach potencjalny „obcy”, który jest jednym ze zwiedzających, jednym z nas, przestaje budzić strach? Czy możemy, musimy mu zaufać, ponieważ zjawił się tu w tym samym celu?

Nieoświetlone miejsca kojarzą nam się z niebezpiecznymi zaułkami, które omijamy po zmroku z powodu strachu przed potencjalnie czyhającym tam złem. Jednak ci, którzy w zaciemnionej bramie znaleźli się w grupie ludzi – czują się bezpiecznie, „pośród swoich”, a ciemne zaułki nie tylko nie budzą w nich grozy, a wręcz przeciwnie, osłaniają przed wzrokiem innych. W ciemności doznania wzrokowe i słuchowe ustępują pola pozostałym zmysłom. Dotyk i węch muszą wystarczyć w odczuwaniu przestrzeni i innych ludzi, niczym w jaskini. Pallasmaa zwraca uwagę, że „[g]łęboki cień i ciemność są nam niezbędne, ponieważ rozmywiają ostrość wzroku, czynią głębię i odległość niejednoznacznymi i uruchamiają nieświadome widzenie peryferyjne i taktylną fantazję”<sup>30</sup>.

Odczuwanie ciepła ludzkiego ciała, oddechu drugiego człowieka, szepty – nasuwają skojarzenia z intymnością, a ta nierozzerwalnie związana jest ze sferą prywatną. Gdy doświadczamy ciemności, z zamkniętymi oczami, otoczenie ustępuje miejsca naszym odczuciom i emocjom. „W stanach emocjonalnych bodźce zmysłowe przesuwają się od zmysłów bardziej wysublimowanych do tych najbardziej archaicznych, od wzroku do słuchu, dotyku i węchu, od światła do cienia”<sup>31</sup>.

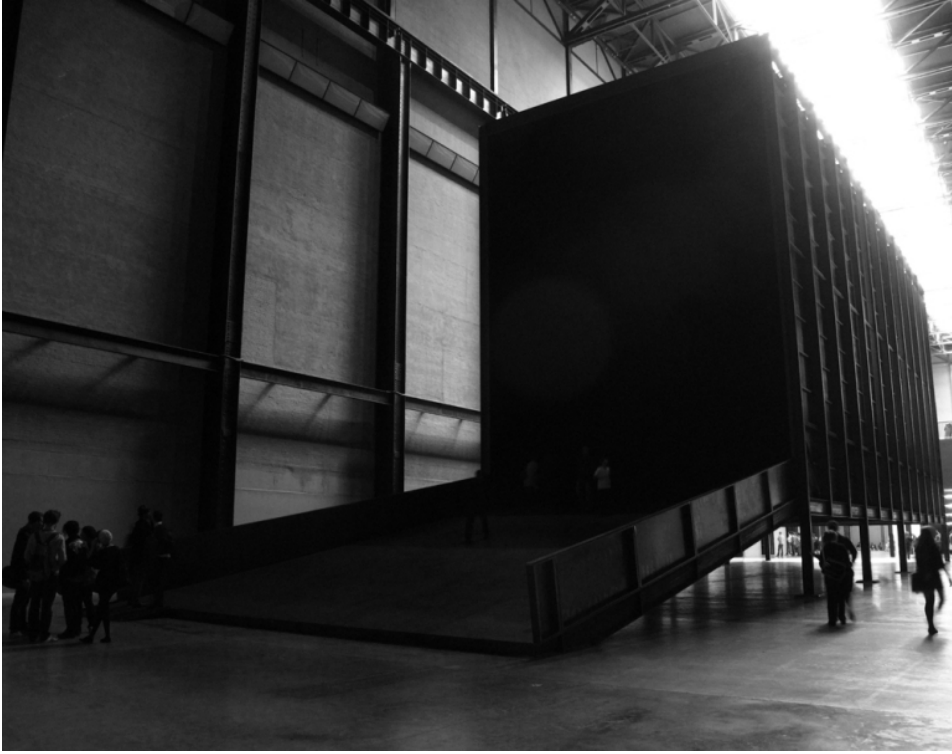
---

<sup>29</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, dz.cyt., s. 58.

<sup>30</sup> Tamże, s. 57.

<sup>31</sup> Tamże, s. 59.





Mirosław Bałka, *How it is?*, 2010

Teren prywatny to przestrzeń, o której mamy prawo decydować na podstawie aktu własności czy umowy najmu. Ale przede wszystkim jest to miejsce, w którym ustalamy nasze własne zasady funkcjonowania – zasady, które przynajmniej do czasu nie są poddane żadnej zewnętrznej kontroli systemowej. W tym sensie teren prywatny jest strefą wolności. Reguły i granice wyznaczamy w nim sami, a ograniczenia wprowadzamy zazwyczaj w odniesieniu do innych, a nie do nas samych. Synonimem przestrzeni prywatnej jest dom – nasza „twierdza”.

„Terytorialnie rozumiana prywatność ma jasno wytyczone granice (co więcej, istotna jest tu nie tyle nawet wielkość «prywatnego terytorium», co szczelność wspomnianych granic). Jest symbolicznie oraz emocjonalnie oznakowana. Jest nieproblematyczna, «ściśła» i «konkretna»”<sup>32</sup>. Na styku z prywatnością potrzebny jest kod dostępu. Klucz o kształcie, który pasuje tylko do tego jednego zamka, indywidualnego jak linie papilarne właściciela. To jedna z możliwości otwarcia drzwi wejściowych. Drzwi stanowią wyraźną i zdecydowaną granicę pomiędzy strefą publiczną a strefą prywatną. Po przekroczeniu progu nie ma już żadnych widocznych, fizycznych barier do pokonania. Granica jest bardzo wyraźna, dzieli przestrzeń na to, co na zewnątrz i wewnątrz. Przeciwstawia bezpieczne – niebezpiecznemu, ciepłe – zimnemu, ukryte – widocznemu, a znaczenie tych pojęć intensyfikują się jeszcze we wnętrzu domu.

Uchwytne *pomiędzy* stanowią okna, dzięki którym mamy widok na zewnątrz. Kiedy patrzymy przez okno, bezpieczeństwo i przytulność *naszego domu* są szczególnie odczuwalne, wzmagają się doznania prywatności. W ciągu dnia relacje światła pomiędzy wnętrzem i zewnątrz odzwierciedlają istotne cechy obu tych sfer. Ukryte w półmroku wnętrze osłania przez niechcianym spojrzeniem obcego i jednocześnie pozwala obserwować go ze środka. Daje poczucie bezpieczeństwa, schronienia, ukrycia przed innymi. Dystansuje od rzeczywistości. Światło na zewnątrz jest bardziej intensywne, „obiektywne”, ma chłodną temperaturę. Gdy światło dzienne wpada do wewnątrz, nie jest już tak bezpośrednie – załamuje się na szybach, przenika przez firany i zasłony, przeciska się przez sylwetki przedmiotów i mebli. Oświetlenie wnętrza ma już zupełnie inny charakter. Jest ciepłe, punktowe, dopasowane do charakteru pomieszczeń, towarzyszy nam przy określonych czynnościach. Zasłonięte okna chronią przed wścibskim wzrokiem przechodniów. Rolety zasłaniają i zamykają przestrzeń, stwarzając iluzję domknięcia granic pomiędzy wnętrzem a zewnątrz.

Według Bachelarda dom rodzinny pełni rolę formy dla kształtującej się tożsamości dziecka oraz dla jego pamięci.

---

<sup>32</sup> R. Drozdowski, w: *Prywatnie o publicznym/publicznie o prywatnym*, red. R. Drozdowski, M. Krajewski, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu, Poznań 2007, s. 19.

Bachelard pyta, jak zamieszкана przestrzeń przekracza przestrzeń geometryczną. Skupia się zwłaszcza na sposobach, za pomocą których przestrzeń domu jako pierwsze uniwersum dorastających w nim dzieci zaczyna kształtować całą późniejszą wiedzę o szerszym kosmosie. Dom stanowi dla Bachelarda metaforyczne ucieleśnienie pamięci, a zatem tożsamości i jest główną podstawą integracji psychologicznej.<sup>33</sup>

Można tę myśl odnieść do twórczości Rachel Whiteread, która zapamiętaną historię swojego domu odlała z kruchej formy jego zewnętrznych ścian. Wiele prac Whiteread stanowi odlewy zwyczajnych przedmiotów codziennego użytku poprzez utrwalanie w materiale (betonie, żywicy) przestrzeni wokół mebli, takich jak stoły i krzesła, a nawet całych pokoi i budynków. Odlewy zawierają w sobie ślady, czas użytkowania przedmiotów i przestrzeni przez ludzi z nimi obcujących. Nazywane są negatywowymi (negatywnymi) przestrzeniami. Jerzy Lewczyński w swojej *Archeologii fotografii*<sup>34</sup> pojmuje fotograficzny negatyw jako ślad światła, które było świadkiem minionych, zapisanych na światłoczułym materiale zdarzeń. Wydarzenia zostają utajone na filmie negatywowym, w pracach Whiteread to przedmioty świadczą o zdarzeniach, które miały kiedyś miejsce. Podobnie jak w fotografii, istotny jest tutaj nie tyle sam obraz (rzeźba), co czas. Wspomnieniem z dzieciństwa Whiteread, która jako dziewczynka chowała się w ciemnej szafie, jest odlane w gipsie i pomalowane na czarno wnętrze drewnianej szafy. Podobnie bohaterka *Szafy* Olgi Tokarczuk przebywa w ciemnej szafie, w której wnętrzu czuje ukojenie. W końcu w niej zamieszkuje, bo „[b]yło w niej dość miejsca na cały świat”<sup>35</sup> – i nie potrzebuje z niej już wychodzić.

W 1990 roku Whiteread ukończyła kolejną negatywową realizację: *Ghost* jest próbą uchwycenia nieuchwytnego – powietrza znajdującego się w pokoju, czyli przestrzeni, która go wypełnia. W rzeźbie zatytułowanej *House* Whitehead dosłownie odkrywa wnętrze domu, ujawniając to, co znajduje się za jego ścianami. Nie pokazuje jednak wnętrza. Betonowy odlew wiktoriańskiego domu pochłonął na zawsze miejsce wraz z jego historią. Rzeźba stanęła na miejscu pierwotnego budynku, we Wschodnim Londynie, w dzielnicy, gdzie sąsiednie budynki były już, decyzją władz, wyburzone. Ten sam los spotkał rok później pracę artystki, pomimo że otrzymała za nią w 1993 roku (jako pierwsza kobieta w historii) prestiżową nagrodę Turnera dla najlepszego młodego brytyjskiego artysty. Niczym w betonowym ogrodzie u Iana McEwana, gdzie ukryte zostały zwłoki, Whiteread zalewa tonami betonu (budulca), chowa, a może nawet dokonuje pochówku, i tworzy pomnik, monument. Wnętrze wystawione jest na widok publiczny, ale tajemnica na zawsze pozostaje zanurzona w gęstym materiale. Zostaje ukryta.

<sup>33</sup> D. Morley, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. J. Mach, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, s. 36.

<sup>34</sup> J. Lewczyński, *Archeologia fotografii*, Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach, Galeria Pusta, Katowice 1997.

<sup>35</sup> O. Tokarczuk, *Szafa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 11.



Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990



Rachel Whiteread, *House*, 1993

Sekrety są integralną częścią naszego prywatnego ja. Schowane w najgłębszych zakamarkach mogą z czasem ulec zatarciu, przekształceniu, albo zniknąć – na przykład po ich ujawnieniu. W pracy pt. *Garda* moją intencją było jednocześnie przywołanie i utajnienie prywatnego życia dwojga nieznanych mi ludzi. Ślad ich wspomnień – album z fotografiami, który znalazłam – stał się dla mnie sposobem poznawania obcych mi bohaterów. Fotografie i kartki pocztowe, które zostały wklejone do albumu, przedstawiają głównie pejzaże (widoki z podróży). Tylko na nielicznych zdjęciach pojawia się postać kobiety (Reni) albo mężczyzny (Helmuta). Ale na żadnym zdjęciu nie są razem. Są osobno, jednak można powiedzieć, że nie istnieją bez siebie nawzajem. W samym fakcie oraz w sposobie fotografowania ujawniają się również inne zależności, więzi, emocje, których można się tylko domyślać, wcielając się na chwilę w rolę fotografa.



Maryna Mazur, z cyklu: *Garda*, 2014

Wybrałam dwie fotografie Reni i powiększyłam je do formatu 70 x 50 cm, wykorzystując do tego fotograficzne techniki druku wklęsłego, które pozwoliły jak najwierniej przenieść oryginały. Na obrazach widać kobietę w ruchu, sprawiającą wrażenie, jakby przed kimś uciekała. I właśnie ten ktoś rejestruje owo zdarzenie. Wybrałam też jedną fotografię przedstawiającą Helmuta, która ma zupełnie inny charakter. Mężczyzna pozuje do zdjęcia, kucając nad lejem wyżłobionym w śniegu przez spływającą wodę. Tę scenę przetransponowałam na język akwaforty i akwatinty, w ten sposób niejako ją ilustrując. Częścią pracy jest sam oryginalny album, ale jego zawartość została przekształcona w obrazy negatywowe i następnie ponownie wklejona w te same miejsca. Poprzez ten zabieg chciałam powrócić do pierwotnego miejsca i do czasu, w którym światło utrwaliło na kliszy tamte zdarzenia. Z albumem zestawiałam grafiki przedstawiające rewersy zdjęć. Podpisy, które się na nich znajdowały, po odklejeniu od papierowego albumu były zupełnie nieczytelne i nie

pozwalają zidentyfikować fotografowanych miejsc. Pozostały anonimowe i takie też są dla widza. Pamięć każdego odbiorcy sięga do innych zdarzeń.

Praca miała swoją odsłonę w Studio Galerie w Berlinie. Kontekst miejsca wystawy ma szczególne znaczenie, ponieważ to właśnie w Berlinie album został znaleziony i to tam następnie powrócił, w poszukiwaniu nieznanych odniesień (do rodziny, pochodzenia). Cykl poszerzony został o obraz pocztówki zaadresowanej na berliński adres ojca Helmuta. Z fragmentów tekstu udało się rozszyfrować pozdrowienia pisane bardzo oficjalnym tonem oraz relację z pochmurnego dnia, który jednak pozwalał piszącemu mieć nadzieję na poprawę pogody. Staram się nie narzucać własnych interpretacji. Odwołuję się do uniwersaliów i opowiadam o ludzkim życiu takim, jakie zostało zastane. Bez zbędnych upiększeń i sentymentalizmu.

Sfera prywatna i jej mniej lub bardziej mroczne sekrety, jako wyjątkowo przyjazna czy raczej „matczyna” względem indywidualnych doświadczeń artystycznych, wciąż na nowo domaga się od artystów opracowania. *Caché*, francuski tytuł filmu *Ukryte* Michaela Hanekego, przetłumaczyć można również jako „tajemniczy, sekretny”. Główny bohater, Georges Laurent, staje się ofiarą psychologicznej gry prowadzonej przez anonimowego obserwatora, który kamerą wideo nagrywa zwyczajne momenty wychodzenia z domu do pracy oraz powrotów. Tajemniczy operator filmuje wejście schowane za pokaźnych rozmiarów żywoplotem i podrzuca domownikom zarejestrowane na kasecie wideo epizody. Punkt widzenia jest obojętny, nie zdradza jakichkolwiek zamiarów, co tylko wzmacnia napięcie i zmusza do głębszego wniknięcia w obraz. Uporczywie wpatrujemy się w ekran i z uwagą śledzimy każdą zarejestrowaną minutę. Wspólnie z bohaterem filmu zastanawiamy się, co to wszystko ma znaczyć. Georges zaczyna sięgać pamięcią w głąb siebie. Uruchamia wyparte wspomnienia i mierzy się z lawiną emocji, poczuciem wstydu za krzywdę wyrządzoną w dzieciństwie chłopcu zaadoptowanemu przez jego rodziców. Widz poznaje wstrętny sekret, ale to jeszcze nie koniec. Fala nienawiści wezbrała i teraz to Georges oskarża swoją ofiarę o zemstę, czego skutkiem jest samobójstwo i totalne obnażenie głównego bohatera w oczach widza. Odarty z przyzwoitości zły człowiek pokazał swoją twarz, a filmującym jego dom może być każdy. Reżyser, ja, albo on sam.

Również twórczość Gregora Schneidera niepokoi i pozostawia pytania bez odpowiedzi. Schneider wprowadza widza do pozornie zwyczajnej przestrzeni mieszkalnej swojego domu (*Haus u r*) w rodzinnym Rheydt, gdzie żyje sam od 16 roku życia. Od tego czasu, połowy lat 80., obsesyjnie pracuje nad przekształcaniem pokoi. Tworzy kopie istniejących wnętrz. Stawia na nowo konstrukcje i powleka je ścianami, sufitami i podłogami. Ukrywa stare tkaniny pod nowymi. Czasami wprowadza do nich nowe podziały, wygłusza, izoluje bądź kamufluje całe pokoje, nieprzepuszczalnym ołowiem separuje od siebie przestrzenie. Obsesyjna praktyka odsuwania się od ścian domu dystansuje twórcę od wpływu tego miejsca. Schneider wskazuje, że jego pomieszczenia

pochodzą od idei, by „wyzolować coś zupełnie, absolutnie”<sup>36</sup>.

Zabieg rekonstrukcji artysta ujawnia dyskretnie w postaci szczelin pozostawionych pomiędzy ścianami, albo daje szansę na odkrycie tego procesu instalując mechanizmy, które nieznacznie przesuwają sufit czy ściany. Te subtelne znaki wymagają czujności od osób, które przebywają w mieszkaniu. Trzeba ogromnej wrażliwości, żeby usłone pozorną normalnością zmysły mogły zarejestrować jakiś sygnał wysłany przez Schneidera. W pokoju do picia kawy pije się kawę, w sypialni stoi łóżko, a po klatce schodowej można przemieszczać się pomiędzy piętami. Jednak może się okazać, że niektóre pomieszczenia nie mają wyjścia. „Może tak być, że ktoś wchodzi do domu, ponieważ drzwi są otwarte lub jest zaproszony na wizytę. Pije ze mną kawę. Jeśli rozmowa jest nudna to wychodzi i nie zastanawia się nawet dlaczego tu był. Był i nie zauważył, że obracał się wokół samego siebie. Nie wiem oczywiście, co się wydarzy. Może w niewłaściwym momencie otworzyć niewłaściwe drzwi i narazić się na niebezpieczeństwo”<sup>37</sup>.



Gregor Schneider, *Haus u r*, 1993

Dlaczego to robi? Bo tylko to, co samodzielnie stworzy, jest obecne, rzeczywiste i wówczas nabiera znaczenia. Heidegger zwraca uwagę na wspólny źródłosłów słów „być” i „budować” w języku niemieckim, przy czym „budować oznacza pierwotnie mieszkać”<sup>38</sup>.

Sens pracy Schneidera zmienia się, kiedy artysta decyduje się przenieść zrekonstruowane wnętrza domu do przestrzeni wystawowej Pawilonu Niemieckiego na Biennale Sztuki w Wenecji w 2001 roku i robi to później wielokrotnie, umożliwiając coraz większej liczbie osób przeniknięcie do jego prywatnej przestrzeni. Zaprasza publiczność do środka, chociaż prowokacyjnie stwierdza,

<sup>36</sup> Gregor Schneider rozmowie z Szablowskim: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5626-dom-zly.html>, dostęp: 11.04.2018.

<sup>37</sup> *Unsubscribe. Gregor Schneider*, red. Anna Rottenberg, Zachęta – Narodowa galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 6.

<sup>38</sup> M. Heidegger, *Budować, myśleć, mieszkać*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M. Siemek, J. Tischner, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 318.

że pokazywanie pomieszczeń sprawia, że stają się niewidzialne. Ich zwyczajność i banalność powoduje, że zamiast doświadczać dzieła sztuki widz przenosi się do czyjejś prywatnej przestrzeni i wraz z innymi odwiedzającymi zmienia jej charakter na publiczny. Musi czuć się niekomfortowo i nie na miejscu, zaglądając w każdy kąt nieswojego mieszkania, ale łatwiej przełamać pewne granice, kiedy jest się w tłumie.

Zrekonstruowany dom (*Haus u r*) Schneider nazywa w jego publicznej odsłonie „martwym” (*Totes Haus u r*), jakby stwierdzał śmierć domu poprzez odebranie mu jego funkcji, ze wszystkimi aspektami związanymi z zamieszkiwaniem, w szczególności prywatności czy poczucia bezpieczeństwa. Chociaż Schneider mówi, że mógłby mieć dom, który można przenieść i odtworzyć gdziekolwiek. Mógłby w nim nawet umrzeć (a dokładnie w zacisznym pokoju odtworzonym w budynku galerii).



Gregor Schneider, *Totes Haus u r*, 2001

I tu nasuwa się myśl, że poczucie czy też pojmowanie prywatności przez Schneidera ma ścisły związek nie tyle z zamieszkiwaniem w ogóle, co z zamieszkiwaniem konkretnej, stworzonej przez niego przestrzeni, która dopiero wtedy staje się prywatna i intymna, kiedy jest rezultatem jego praktyki artystycznej. Schneider wymownie podkreśla, że stara się wszystko robić sam, ponieważ dopiero to, co zbuduje samodzielnie – jest obecne (*it's present*).



Uobecnianie w takim sensie obejmuje także inne miejsca. Schneider buduje nawet repliki galerii, w których wystawiał. Odtwarza dom rodzinny, dubluje pokoje, a wszystkie przejawy swojej twórczości skrupulatnie dokumentuje i magazynuje w stworzonym przez siebie muzeum, gdzie zawiera się cały jego świat. Skoro istnieje dla niego tylko to, co sam stworzy – świat ten jest sporych rozmiarów. Mieści kilkadziesiąt lat życia. Wydaje się, że twórczość pochłania całe życie Schneidera, a granice pomiędzy życiem a sztuką są tutaj znowu zatarte, podobnie jak pomiędzy przestrzenią prywatną a publiczną.

Teren prywatny rozumiany jako dom oznacza coś więcej niż tylko miejsce. Dom jest ucieleśnieniem pamięci i tożsamości, która może się na domu opierać. Właściwie jest stałą (suma przeżyć, doznań, wyobraźni), punktem odniesienia, miejscem do którego stale się powraca, za którym się tęskni. Tęsknota za domem w *Nostalgii* to więcej niż smutek. Andriej Tarkowski stworzył w pewnym sensie historię choroby „człowieka cierpiącego z powodu oddalenia od ojczyzny, do której nie może powrócić”<sup>39</sup>. Główny bohater w kieszeni swojego palta nieustannie nosi klucz do drzwi swojego domu.

Dla Chiharu Shiota – japońskiej artystki mieszkającej poza ojczyzną (przeprowadzała się kilkakrotnie, od 1999 roku mieszka w Berlinie) – dom jest nadal jeden. Widzi go w marzeniach sennych, powraca do niego myślami. Jednak kiedy po raz pierwszy po kilku latach wróciła do domu rodzinnego, przekonała się, że nie jest to dom, za którym tęskniła i który nosi w sobie. W oparciu o własne odczuwanie domu poszukuje wciąż tego idealnego. W wielu galeriach prezentowała instalację stworzoną z setek butów, do których przywiązywała czerwoną nić biegnącą do punktu styku („Nici to dla mnie też pewna fizyczna forma zaistnienia pamięci”<sup>40</sup>). W różnych wersjach: na ścianie, suficie czy fasadzie budynku. Gdzieś, gdzie w oddali jest dom. W japońskim domu buty pozostawia się tradycyjnie tuż za progiem, ustawione w kierunku wyjścia, tak by można było płynnie przekroczyć próg i wyjść na zewnątrz. W butach nie chodzi się po domu. Założone – oddalają od domu. Przynależą do świata pozostawionego za drzwiami. Zbiegające się nici przypominają linie perspektywiczne, w które wpisać można własne wyobrażenie ścian budynku, osadzić go w przestrzeni. Są trochę jak żywa tkanka naczyń krwionośnych, które mają swoje źródło w domu rodzinnym. Dom magazynuje pamięć, wspomnienia i obrazy. Nie muszą to być dobre wspomnienia, czy nawet prawdziwe wspomnienia, ale wyobrażenia o domu idealnym. Ten obraz jest chyba w każdym z nas i może dlatego nawet ludzie bezdomni mówią, że mają dom. „*Dom* jednak istnieje w doświadczeniu mieszkańców niedomów – jest nim obecny we wspomnieniach

---

<sup>39</sup> A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, przeł. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989, s. 270.

<sup>40</sup> <http://magazynsum.pl/zbior-sladow-ciala-rozmowa-z-chiharu-shiota/>, dostęp: 11.04.2018.

dom rodzinny, tworzący materialną ramę dla tożsamości i zachowany w pamięci jako afektywny punkt oparcia”<sup>41</sup>.



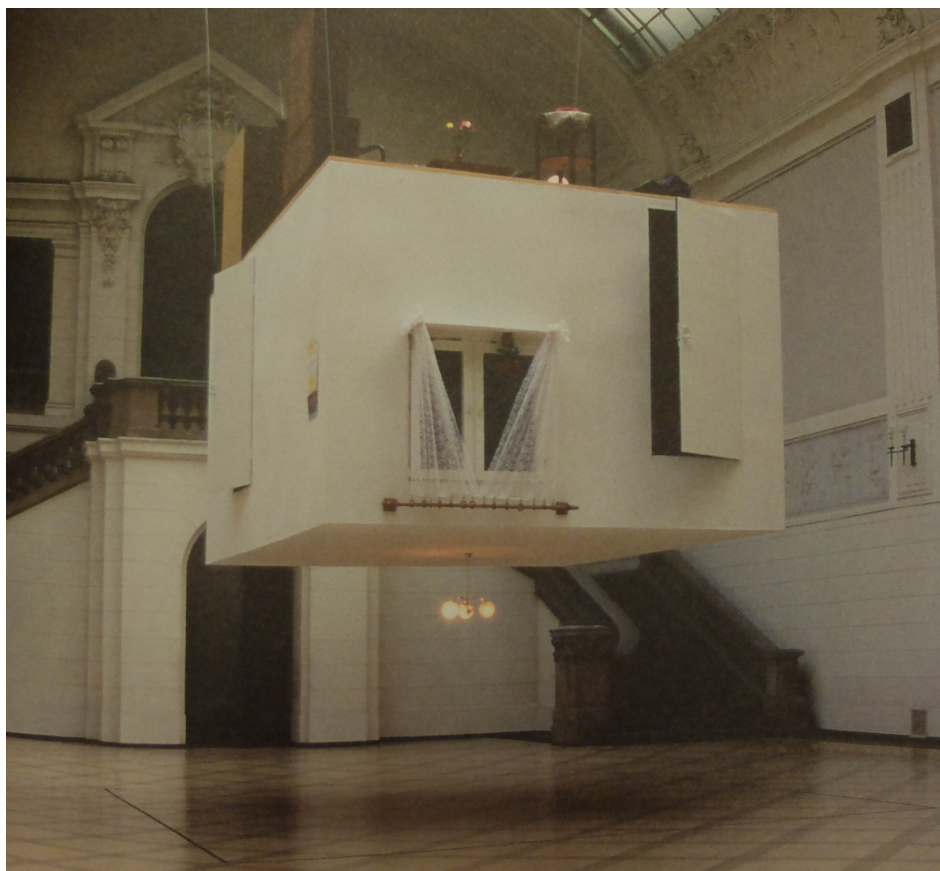
Chiharu Shiota, *Over the continents*, 2014

Na wzór tymczasowych schronień bezdomnych japoński artysta Tadashi Kawamata tworzy od 1984 roku swoje *Field works* w przestrzeni publicznej miast: Nowego Jorku, Tokio, Dallas, Zurichu, Hanoweru i wielu innych. Do budowania niewielkich rozmiarów zadaszeń i osłon przed warunkami zewnętrznymi wykorzystuje zużyty i nietrwały budulec. Zwykle są to porzucone w okolicy kartony, deski, płyty wiórowe, które artysta lokuje, jak huby, przy ścianach wieżowców, mostach, w przejściach, parkingach, ławkach. Najczęściej działa nielegalnie, godząc się na tymczasowość instalacji. W katalogu, który dokumentuje te działania w 1997 roku w Hanowerze, obok opisu miejsca i daty znajduje się również godzina, ze względu na krótki czas trwania (istnienia) prac. Kawamata zwraca uwagę, że „jeśli jesteśmy bezdomnymi, to mamy prawo mieszkać wszędzie. Wszędzie możemy udzielić sobie prawa do zamieszkiwania. Określa to jakąś przestrzeń wolności”<sup>42</sup>. Jest to paradoks wynikający z braku domu. Wolność, brak nadzoru, kontroli, ewidencji, danych osobowych – rzeczywiście mogą się wiązać z nieposiadaniem adresu domowego. Prywatność człowieka bezdomnego realizować się może w sferze jego przekonań, a nie poprzez przestrzeń, którą zamieszkuje (zajmuje). Natomiast wolność człowieka, który ma swoje miejsce zamieszkania, polega na swobodzie decydowania o tym, co robi właśnie w fizycznych granicach

<sup>41</sup> G. Woroniecka, „«Ja» czy «my» w przestrzeni? Doświadczenia klasyfikacji w sytuacjach współzamieszkania”, w: *Socjologia zamieszkiwania*, dz.cyt., s. 56.

<sup>42</sup> Tadashi Kawamata. *Rekonstrukcja. Reconstruction*, katalog Maria Brewinska, przeł. Aleksandra G. Sobczak, Borys Pugacz-Muraszkiewicz, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 55.

domu – ścianach. Można w nich ustalać własne normy, które nie muszą pozostawać w zgodzie z powszechnie obowiązującymi. Ustala się je indywidualnie. Jarosław Kozłowski zawiesił w przestrzeni muzeum, trzy metry nad podłogą, *Negatyw pokoju* – wnętrze pokoju, który, w relacji do tej przestrzeni, jest „na opak” (z kilku powodów). Pokój, przestrzeń prywatna, został umieszczony w przestrzeni publicznej. Odwrócone są jego podstawowe funkcje: ściany zamiast chronić – odsłaniają wnętrze. Z podłogi zwisa żyrandol, a na suficie ustawione są meble. Ale nie tylko przestrzeń uległa odwróceniu. Również czas ulega cofaniu. Zegary umieszczone w pokoju zaprzeczają przyjętemu sposobowi odmierzenia czasu. Czas i przestrzeń nie podlegają tutaj prawom fizyki. Podlegają własnym (czyim?) prawom. W przestrzeni prywatnej (pokoju) prawa ustala mieszkaniec tegoż pokoju, a w publicznej (muzeum) obowiązują zasady ogólnie przyjęte. Nawiązuje to do idei *trzeciego kręgu*, poprzez który artysta rozumie obszar sztuki, który „[z]awierałby w sobie co prawda zarówno elementy pierwszego, to jest rzeczywistości jak i elementy kręgu drugiego, to jest sztuki. W obu jednak przypadkach elementy te nie byłyby pod żadnym względem «zapożyczeniami». Nie stanowiłyby zatem o jakiegokolwiek zależności wobec kontekstów, z których zostały zabrane”<sup>43</sup>. Taka sytuacja wydaje się pod pewnymi względami tożsama z porządkiem panującym w przestrzeni prywatnej.



Jarosław Kozłowski, *Negatyw pokoju*, 1997

<sup>43</sup> Jarosław Kozłowski w rozmowie z Jerzym Ludwińskim, w: Jarosław Kozłowski, *Rzeczy i przestrzenie*, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 75.

Wittgenstein posłużył się przykładem miary centymetrowej, która jakkolwiek wykonana według wzorca 1 metra, zrobiona jest z gumy. Można więc ją dowolnie rozciągać. Czasami jeden centymetr ma długość 1 cm, czasami 5 cm, a kiedy indziej może mieć 10 cm. I w każdym wypadku pomiar dokonany przy pomocy tej miary jest równie dokładny i prawdziwy. Podoba mi się ten pomysł. Taki instrument byłby bardzo odpowiednim miernikiem zarówno przestrzeni jak i czasu w tym wyróżnionym przeze mnie trzecim kręgu.<sup>44</sup>

Niewielka przestrzeń pomiędzy betonowymi płytami lub uszkodzona wylewka to często jedyny fragment ziemi, na którym mieszkańcy miast mogą stworzyć coś dla siebie – miejsce wyjątkowe, oazę spokoju, w której mogliby uwolnić się od norm i kontekstów. W takich miejscach ujawnia się potrzeba tworzenia czegoś własnego, prywatnego. Tęsknota za naturą, harmonią, wypoczynkiem. Spełnienie marzeń o rajach i spokoju.

Od 2012 do 2016 roku fotografowałam „miejsca wypoczynkowe” w przestrzeni miasta (głównie Poznania), które mieszkańcy tworzyli spontanicznie w najbliższym otoczeniu swojego miejsca zamieszkania, w przestrzeni półprywatnej, najczęściej w podwórzach kamienic. Docierałam oczywiście tylko do miejsc dostępnych dla przechodnia. Korzystałam z uchylonych drzwi, otwartych bram, rzadziej z uprzejmości mieszkańców, którzy z niepokojem spoglądali na aparat fotograficzny. Interesowała mnie potrzeba tworzenia takich miejsc. Tylko raz spotkałam osoby, które korzystały z tych miejsc w celach towarzyskich. Zazwyczaj były puste, a ludzie spoglądali na nie ze swoich okien. Chociaż potrzeba spotkania się z drugim człowiekiem z pewnością mogą być powodem, dla których miejsca takie w przestrzeni miejskiej powstają. O tych miejscach mieszkańcy mogli decydować sami. O ich kształcie, względach estetycznych, wielkości, proporcjach (często zajmowały całe podwórka, ograniczając dojdzie do domów), legalności. Miejsca były niepowtarzalne, przesycone jednostkowym poczuciem estetyki i indywidualnym wycuciem przestrzeni.

„Niewidzialne miasto” to projekt zainicjowany w 2007 roku przez Marka Krajewskiego w Instytucie Socjologii UAM i „nadal kontynuowany jako grant badawczy, w który poza poznańskim środowiskiem socjologicznym zaangażowani są także socjologowie z Łodzi, Torunia, Warszawy i Wrocławia”<sup>45</sup>. Materiał fotograficzny zebrany podczas badań podzielono na kategorie, a jedną z nich jest kategoria „agory i kluby” – wizualny odpowiednik mojego *Prywatnego rajach*. Projekt „Niewidzialne miasto” „może być postrzegany także jako dobry pretekst do dyskusji o pomysłowości adaptacyjnej, potencjale subwersywnym i umiejętnościach kreatywnych jednostek

---

<sup>44</sup> Jarosław Kozłowski w rozmowie z Jerzym Ludwińskim, dz.cyt., s. 75.

<sup>45</sup> R. Drozdowski, „Miejskie miejsca spotkań – niewidzialne prywatne w niewidzialnym publicznym”, w: *Formy zamieszkiwania. Publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, red. Piotr Wołyński, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010, s. 73.

skazywanych na życie w coraz bardziej sformatowanym i wystandardyzowanym środowisku”, istotny „ze względu na jego (domniemywany) potencjał więzotwórczy”<sup>46</sup>.



Maryna Mazur, *Prywatny raj*, 2015

W przestrzeni domu granice sfer prywatne/publiczne przestają być oczywiste ze względu na rolę, jaką w tej przestrzeni pełnią nowe media. Nie sposób tutaj nie wspomnieć o przestrzeni wirtualnej, zasługuje ona jednak na indywidualne i obszerne opracowanie, dlatego w kontekście prywatności mogę to zagadnienie wyłącznie zasygnalizować. Już nie tylko „okno na świat” przybliżyło to, co na zewnątrz, ale i na odwrót: równie łatwo prywatność staje się częścią sfery publicznej poprzez Internet. Jeszcze nigdy proces ten nie był tak powszechny. „Sfera intymna domu staje się sceną, na której rozgrywa się spektakl ostentacyjnej konsumpcji zgromadzonych wcześniej dóbr. Dychotomiczny podział na sfery rozmywa się, a przestrzeń rodzinnego domu może rozpadać się na współzyskujące równoległe przestrzenie”<sup>47</sup>. Dzięki możliwości szybkiego i, co znaczące, dobrowolnego udostępniania nieograniczonej liczby informacji: zdjęć, filmów, relacji, czy też relacji na żywo, prywatne treści dostępne są dla wielu. Dostęp ograniczają jedynie narzędzia zwane ustawieniami prywatności. Te jednak używane są niezwykle rzadko. Sama się o tym przekonałam, kiedy w ciągu dwóch lat (2008–2009) przejrzałam setki, a może i tysiące zdjęć, które zostały umieszczone na profilach portali społecznościowych Nasza Klasa i Facebook. Zdjęcia były dostępne dla wszystkich zarejestrowanych użytkowników. Mogłam je zapisywać na dysku mojego

<sup>46</sup> R. Drozdowski, „Miejskie miejsca spotkań – niewidzialne prywatne w niewidzialnym publicznym”, w: *Formy zamieszkiwania. Publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, red. Piotr Wołyński, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010, s. 76.

<sup>47</sup> *Socjologia zamieszkiwania*, dz.cyt., s. 147.

komputera. Osoby w danym serwisie nie figurowały jako moi znajomi, co oznacza, że dostęp do ich kont mieli nieznajomi, obcy. Z bazy zdjęć wybrałam takie, które w największym stopniu odsłaniały czyjąś prywatność. Następnie w oparciu o zebrany materiał stworzyłam wizualizacje, w których umieściłam intymne sceny z życia tych ludzi na billboardach znajdujących się w przestrzeni miasta. *Album publiczny* ujawnił prywatne i intymne sceny z życia tych osób. Sceny te zostały upublicznione.



Maryna Mazur, *Album publiczny*, 2010

Obejmując w posiadanie dom, „ja” dokonuje materialnej ekspansji w przestrzeń, zawłaszcza ją, otacza granicami i strzeże do nich dostępu. „Przestrzeń” zamienia w „miejsce”, w coś swojego, znaczącego, postrzeganego ze współ - czynnikami humanistycznym. „Ja” obudowuje swoje ciało przedmiotami o znaczeniu osobistym, wplata w całość koncepcji siebie, formułuje roszczenia do uczynienia z przestrzeni swojego „terytorium”, którego nietykalność stara się zagwarantować nawet na czas swojej fizycznej nieobecności w nim.<sup>48</sup>

Fotografię, która służyła jako zdjęcie profilowe fikcyjnego konta założonego na potrzeby *Albumu publicznego*, wykorzystałam następnie w grafice należącej do cyklu doktorskiego *Teren prywatny*. Proces powstawania artystycznej części mojego doktoratu był ściśle związany z formułowaniem refleksji teoretycznej. Badanie i opisywanie przestrzeni przebiegało równoległe, oddziałując na siebie nawzajem – „epistemologiczna” specyfika tematu sprawiła, że nie mogło być inaczej. Treść kolejnych rozdziałów dysertacji doktorskiej odnosi się do poszczególnych części pracy artystycznej. Są nimi zatem kolejno: przestrzeń publiczna, przestrzeń półprywatna (*między*) i przestrzeń prywatna (*teren prywatny*).

<sup>48</sup> G. Woroniecka, dz.cyt., s. 40.

Dotarcie do terenu prywatnego wymaga pokonania pewnych pozostawionych przez człowieka barier. Usytuowałam te najbardziej oczywiste i powszechne na początku wystawy. To motywy krat okiennych i siatek ogrodzeniowych, które są stałym elementem miejskiego krajobrazu. Kilka przykładowych, najczęściej spotykanych wzorów krat sfotografowałam i przetransponowałam na język grafiki (druk wklęsły) w skali 1:1. Następnie prezentuję siedem grafik, które przedstawiają siatki, tym razem pochodzące z konkretnych miejsc z mojego najbliższego otoczenia. W nawiązaniu do charakteru przestrzeni publicznej: dostępnej, widocznej i odsłoniętej, oświetlonej równomiernym i naturalnym światłem, grafiki wydrukowałam na przezroczystej kalce technicznej. Prezentuję je w tej części galerii, która oświetlona jest dziennym światłem i jest widoczna z ulicy.

W kolejnym pomieszczeniu (*pośród*), które oświetlone jest sztucznym światłem, umieściłam obrazy odzwierciedlające wiernie trzy rolety okienne. Namalowane na płótnie naciągniętym na krosno zostają tym sposobem pozbawione możliwości zwinięcia. Na stałe zasłaniają, izolują, chronią przed wzrokiem innych. W tym samym pomieszczeniu znajdują się drzwi prowadzące do dalszej części galerii: korytarza (przedpokoju). Na drzwiach tych z obu stron zawiesiłam grafiki, z których jedna przedstawia oświetloną i zasłoniętą żaluzję (która zasłania szybę znajdującą się w drzwiach), a druga – szybę, za którą widać światło prześwitujące pomiędzy poprzecznymi listewkami żaluzji. Na ścianie w przedpokoju przymocowałam blachę z wystającymi trójkątnymi kolcami (chropowatymi, wytrawionymi do kształtu kwasem azotowym), która jest swego rodzaju tarczą, osłoną, ochroną przed intruzem, ale też ostrzeżeniem przed najściem *z zewnątrz*.

Ostatnie pomieszczenie reprezentuje teren prywatny. Przypomina niewielki pokój. Znajduje się w nim grafika<sup>49</sup> (wymiary: 95 x 195 cm), na której widać osobę stojącą tyłem do widza. Jej twarz pozostaje przed widzem ukryta. Tożsamość tej osoby, chociaż mi znana, nie zostaje ujawniona – paradoksalnie, to właśnie tutaj wykorzystałam fotografię, której fragment posłużył mi wcześniej na Facebooku jako zdjęcie profilowe. Na kolejnej znajdującej się w tym pomieszczeniu grafice ta sama postać stoi przy oknie i prawdopodobnie patrzy na coś, co dzieje się na zewnątrz. W ręku trzyma zapalonego papierosa. Palenie papierosa to czynność bardzo intymna, podyktowana indywidualnym wyborem człowieka. Palimy tylko w przestrzeni prywatnej, ponieważ w przestrzeni publicznej podlega to krytycznej ocenie innych, a w świetle prawa – karze grzywny.

Prace te powstały w oparciu o zdjęcia pochodzące z prywatnego archiwum. Zdjęcia nie były zrobione na potrzeby wystawy. Wykonane zostały bez wiedzy osoby fotografowanej, z zaskoczenia. Uchwyciły prywatne sytuacje w prywatnej przestrzeni domu. Niewiele mówią o osobie fotografowanej, niewiele zdradzają. Bohaterka i jej losy pozostają anonimowe. W półmroku

---

<sup>49</sup> Matryca powstała w opracowanej przeze mnie technice druku wklęsłego opartej na druku UV. Technika pozwoliła mi na przetransponowanie fotografii na duży format blachy tytanowo-cynkowej (100 x 200 cm) i następnie trawienie jej w kwasie azotowym, za pomocą którego „wywołany” został pozytyw.

pomieszczenia trudno dostrzec szczegóły i trzeba się zbliżyć, żeby zauważyć jakiegokolwiek niuans. Z dystansu widzimy tylko ogólny zarys. Podobnie jest wówczas, gdy znajdujemy się w czyjejś przestrzeni prywatnej: dyskretnie dotykamy przedmiotów, czytamy tytuły książek, wpatrujemy się w fotografie, obrazy. Próbuje rozszyfrować cechy mieszkańca poprzez otoczenie, w którym osoba ta żyje.

W pomieszczeniu znajduje się jeszcze jeden istotny element: leżący na podłodze kokon uwity z płataniny drutu pochodzącego ze zużytej siatki ogrodzeniowej. Materiał, z którego jest zrobiony, odwołuje się do tego, co na zewnątrz (płot, ogrodzenie), ale już sama forma – do tego, czego nie można odkryć, pojąć, zrozumieć. Tego, co na zawsze pozostanie tajemnicą.

W trakcie badania przestrzeni publicznej, w miarę jak stopniowo zbliżałam się do terenów prywatnych, starałam się nie zakłócać miru domowego mieszkańców. Zaglądałam przez okno, przez szpary w drzwiach, nasłuchiwałam – na tyle dyskretnie, na ile było to możliwe. Jak już wspomniałam w części poświęconej przestrzeni *pomiędzy*: żeby dotrzeć do przestrzeni prywatnej, trzeba przejść przez obszar ochronny, swoistą otulinę, której oznaki pojawiają się w przestrzeni publicznej miasta na krawędzi mieszkań i domów, blisko miejsca zamieszkania człowieka. Im bliżej, tym znaki te są coraz bardziej wyraźne, zdecydowane. Obszaru prywatnego nie da się jednakże dostąpić „z ulicy”, bez zaproszenia czy zgody. Prywatność można bardzo łatwo zniszczyć. Eksplorowanie jej jest niemożliwe bez jednoczesnego naruszenia przedmiotu badań – jedynym wyjątkiem jest nasza własna prywatność, ta jednak traci swój charakter z chwilą udostępnienia obserwatorom.

Właściwie jedyną możliwością zbadania sfery prywatności jest poznanie tej najbliższej, własnej, do której mamy naturalny dostęp. Wówczas może się jednak okazać, że wynikami takich badań nie będziemy chcieli się podzielić. Własną prywatność będziemy próbowali chronić, pozostawić tylko dla nas, w zakamarkach szaf i komód. Z poczuciem, że moje „ja” należy tylko do mnie. Dlatego sztuka – jako jedyna w swoim rodzaju praktyka z pogranicza tego co osobiste i publiczne, na styku przeżyć indywidualnych i społecznych – jest jednym z nielicznych narzędzi pozwalających człowiekowi na doświadczenie i udzielenie innym swojej prywatnej przestrzeni. Jeśli pamiętamy, że za sztuką zawsze kryje się osobowość artysty – świeżości i „soczystości” nabiera również stwierdzenie, że „miarą przestrzeni jest człowiek”.



## Bibliografia

- Auge M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. i oprac. L. Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975
- Bauman Z., *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010
- Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Wydawnictwo sic!, Warszawa 2007
- Bauman Z., *Płynne życie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, red. R. Tiedemann, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009
- Breitwieser S. (red.), *Edward Krasiński. Les mises en scene*, Generali Foundation, Wiedeń 2006
- Brewińska M. (red.), *Rekonstrukcja. Reconstruction*, przeł. A.G. Sobczak, B. Pugacz-Muraszkiewicz, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003
- Calvino I., *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Collegium Columbinum, Kraków 2005
- Castells M., *Kwestia miejska*, przeł. B. Jałowicki, J. Piątkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982
- Chybowska-Butler M., Lewoc M. (red.), *Habitat*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006
- Chrzanowska-Pieńkos J., Kardasz M. (red.), *Krasiński*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998
- Czubak B. (red.), *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*, Wydawnictwo: Profile, Warszawa 2010
- Drozdowski R., Krajewski M. (red.), *Prywatnie o publicznym/publiczne o prywatnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009
- Gądecki J., *Za murami. Osiedla grodzone w Polsce – analiza dyskursu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009
- Gehl J., *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, przeł. M. Urbańska, Wydawnictwo RAM, Kraków 2013
- Gromadzka J., Pikulska D. (red.), *Making places. Fieldoffice Architects i Sheng-Yuan Huang*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2017
- Hall E.T., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2001
- Hall E.T., Hall M.R., *Czwarty wymiar w architekturze: studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka*, przeł. R. Nowakowski, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2001
- Heidegger M., *Budować, myśleć, mieszkać. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M. Siemek, J. Tischner, Czytelnik, Warszawa 1977
- Łukasiuk M., Jewdokimow M. (red.), *Socjologia zamieszkiwania*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2014
- Kozień M., Miśkowiec M. (red.), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, Wydawnictwo Czarne, Kraków 2015
- Kozłowski J., *Rzeczy i przestrzenie*, Muzeum Sztuki Łódź, Łódź 1994
- Kozłowski J. (red.), *Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*, CSW Znaki Czasu Toruń, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Toruń 2016
- Kusiak J., Świątkowska B. (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013
- Kruger M., *Candida Hofer. A monograph*, Thames&Hudson, Londyn 2003
- Krzaczkowski P., Kwaterko M. (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015
- Lejman D., *Plot*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2017
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, ASP w Poznaniu/BWA we Wrocławiu, Poznań-Wrocław 2010
- Malikowski M., Solecki S. (oprac.), *Spoleczeństwo i przestrzeń zurbanizowana. Teksty źródłowe*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1999
- Morley D., *Przestrzeń domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. J. Mach, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011
- Pallasmaa J., *Myśląca dłoń: egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, przeł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015
- Pallasmaa J., *Oczy skóry: architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012
- Perec G., *Rzeczy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1967
- Perry G., *Playing at Home. The House in Contemporary Art*, Reaktionbooks, Londyn 2013
- Petri J., *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej*, Universitas, Kraków 2011
- Ranciere J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, korporacja ha!art, Kraków 2007
- Rewers E., *Post polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005
- Rewers E. (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010
- Rewers E. (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999
- Rottenberg A. (red.), *Unsubscribe, Gregor Schneider*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015
- Rybczyński W., *Dom. Krótka historia idei*, Wydawnictwo MARABUT, Gdańsk, Warszawa 1996

- Rykwert J., *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013
- Sennett R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Warszawa 2015
- Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2009
- Springer F., *Złe urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011
- Springer F., *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016
- Springer F., *Księga zachwyków*, Agora, Warszawa 2016
- Springer F., *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2013
- Springer F., *13 pięter*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015
- Springer F., A. Kędziorek, *Dom jako forma otwarta. Szum in Hansenów*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2014
- Sudjic D., *Język miast*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017
- Sulima R., *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków
- Świtek G., *Aporie architektury*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012
- Świtek G., *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013
- Szymańska B., *Mała przestrzeń. Duży komfort*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013
- Tarkowski A., *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, przeł. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989
- Tokarczuk O., *Dom dzienny, dom nocny*, Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 1999
- Tokarczuk O., *Szafa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005
- Tokarczuk O., *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016
- Toporow W., *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000
- Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987
- Waller M. (red.), *Jarosław Kozłowski. Przestrzenie czasu. Spaces of time*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1997
- Wilkoszewska K. (red.), *Estetyka japońska*, T. 2: *Słowa i obrazy*, Universitas, Kraków 2005
- Wołyński P. (red.), *Formy zamieszkiwania. Publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010
- Yourcenar M., *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstantinosa Kawafisa*, przeł. J. Kłoczowski, K. Dolatowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004
- Seidler-Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta, czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Warszawa 1997